

Bach-Jahrbuch

17. Jahrgang 1920

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. S.)

Mit einem Bildnis



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Music

ML

4/10

B/2

B/2

v. 17-18

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 21, 2.

Gen. Seb.
Tiedemann
10-12-53
84085

Transfer to
Munich
6-21-65

Inhalt.

| | Seite |
|---|-------|
| Oskar von Hase † | V |
| Predigt, gehalten von Herrn Generalsuperintendenten D. Hans Schöttler, Magdeburg, im Gottesdienst der Thomaskirche zu Leipzig am Sonntag, den 20. Juni 1920, anlässlich des achten deutschen, zu- gleich vierten Leipziger Bachfestes vom 19.—21. Juni 1920 in Leipzig. | 3 |
| Bernh. Friedr. Richter (Leipzig), Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754 (Neudruck) | 11 |
| Andreas Moser (Berlin), Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Par- titen für Violine allein. | 30 |
| Paul Mies (Eöln), Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten: | 66 |
| Arnold Schering (Halle a. S.), Die Besetzung Bachscher Ehre . | 77 |



Oskar von Hase

Am 26. Januar 1921 ist der Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase durch den Tod abgerufen worden. Jahrzehntlang ist sein Name mit der deutschen Bachbewegung verknüpft gewesen. Dadurch, daß er als Haupt der Firma Breitkopf & Härtel mit Einsatz aller seiner Kräfte nicht nur das schwierige Verlagsunternehmen der großen Bachausgabe durch die Alte Bachgesellschaft zu glücklichem Ende geführt, sondern seit 1900 auch im Vorstand der von ihm mitangeregten Neuen Bachgesellschaft des nicht leichten Amtes als deren Schatzmeister gewaltet hat, hat er der deutschen Bachbewegung große und wesentliche Dienste geleistet, die ihm nie vergessen werden können. Rastlos war er insbesondere um das Zustandekommen der großen und kleinen Bachfeste bemüht, an denen er selbst mit der ganzen Begeisterungsfähigkeit des geborenen Thüringers teilnahm und die ohne seine charaktervolle Persönlichkeit nicht zu denken waren. Auch die Veröffentlichungen der Gesellschaft, insbesondere das Bachjahrbuch, verdanken der Entschlossenheit, mit der er jede Anregung aufgriff, die der Sache zu dienen geeignet war, ihr Erscheinen und Überdauern der Kriegszeit, und ebenso war die Erwerbung des Eisenacher Bachhauses nicht zum kleinsten Teile Oskar von Hases Verdienst. Den Ausbau des Bachmuseums betrachtete er bis zuletzt als eine Herzensangelegenheit.

So ist die deutsche Bachgemeinde Oskar von Hase über das Grab hinaus und dauernd zu Dank verpflichtet!

Sch.



Predigt

gehalten von Herrn Generalsuperintendenten
D. Hans Schöttler, Magdeburg,
im Gottesdienst der Thomaskirche zu Leipzig
am Sonntag, den 20. Juni 1920,
anlässlich des achten deutschen — zu-
gleich vierten Leipziger — Bachfestes

Röm. 5, 1—5. Nun wir denn sind gerecht geworden durch den Glauben, so haben wir Frieden mit Gott durch unsern Herrn Jesus Christus, durch welchen wir auch einen Zugang haben im Glauben zu dieser Gnade, darinnen wir stehen, und rühmen uns der Hoffnung der zukünftigen Herrlichkeit, die Gott geben soll.

Nicht allein aber das, sondern wir rühmen uns auch der Trübsale, weil wir wissen, daß Trübsal Geduld bringt, Geduld aber bringt Bewährung, Bewährung aber bringt Hoffnung, Hoffnung aber läßt nicht Schanden werden.

Teure Festgemeinde!

Es ist die Bekennerwoche der evangelischen Kirche, an deren Schwelle wir stehen. Am 24. der Johannistag zum Gedächtnis des größten Vorläufers Jesu, der den Mut der Wahrheit mit seinem Kopfe bezahlte. Am 29. „Peter und Paul“, die beiden großen Nachfolger unsers Heilands! Das Leben hat sie oft getrennt; aber der Tod hat sie wieder vereint als Blutzeugen des Evangeliums. Und zwischen beiden der 25., der Tag von Augsburg, wo vor 390 Jahren die evangelischen Stände vor Kaiser und Reich ihren Glauben bekannten und vor aller Welt, für alle Zeit mit Brief und Siegel bestätigten.

Damit stellten sie sich zum dritten Male hinter den Mann, der vor vierhundert Jahren hier auf der Pleißenburg ein gut Bekenntnis abgelegt und zwei Jahre später vor Kaiser und Reich gestanden hat, ein einziger Mann gegen die ganze Welt mit seinem: „Hier stehe ich; ich kann nicht anders; Gott helfe mir!“

Daran denken wir in dieser Stunde, und das wollen wir auch in diesen Tagen miteinander erleben. Wann hätten wir

solch ein Erlebnis nötiger als gerade jetzt, wo alles, was deutsche Herrlichkeit hieß, in den Staub gesunken ist! Wo wir hinsehen — nichts als Trümmer! Unsere Macht zerbrochen, unser Land zertreten, unsere Einigkeit zerrissen, unser Wohlstand vernichtet, unser Recht zum Spott geworden, unsre Ehre geschändet — was bleibt uns noch?

Hier soll die Antwort gegeben werden, soll hundertstimmig in Herz und Seele hineinklingen: „Das Reich muß uns doch bleiben!“, das Reich des Geistes, das Reich des Evangeliums, das Reich des Königs, den niemand entthronen kann, von dem wirs soeben aus gläubigem Herzen gehört haben: „Dein Jesus ist da!“

Das singen und sagen uns nicht nur die Stimmen der Gegenwart, sondern auch die Geister der Vergangenheit, die hier von jenseits des Grabes vor uns erscheinen. Denn was sind sie uns heute? Nicht nur die Meister der Töne, die einst ihrer Kunst neue Wege wiesen; nicht nur die Seher, die mit begeistertem Blick hinausschauten in eine andere Welt: nein, sie sind uns mehr: sie umgeben uns als eine Wolke von Zeugen, die ihr ganzes Sein und Wesen auf den einen Ausdruck gebracht haben: „durch den Glauben!“ So fängt hier an bei Paulus in unserm Textwort: „Wir sind gerecht worden durch den Glauben!“, so gehts weiter zu Luther, der das alte Evangelium von neuem auf den Leuchter stellte und darüber schrieb: »Sola fide!«, „durch den Glauben allein!“ So gilt's auch von allen denen, die gestern, heute und morgen hier zu uns reden, vorab von dem einen, dessen Name mit diesem Gotteshause für alle Zeiten verbunden bleibt: dem alten Thomaskantor Johann Sebastian Bach! Denn seine ganze wunderherrliche Kunst ist ja nichts anderes, als singendes und klingendes Luthertum, als ein Evangelium in Tönen, ein Widerhall von dem gewaltigen Lobpreis, wie ihn hier der große Apostel angestimmt hat. Sein Grundton lautet: „Gerecht durch den Glauben!“ Aber dieser Grundton bleibt nicht allein, sondern dröhnt und braust wie ein mächtiger Orgelpunkt durch die Jahrtausende, und über ihm baut es sich auf zu einer unendlichen Harmonie, zu dem wunderbaren Dreiklang wahren

Christenlebens: Friede mit Gott! Zugang zu Gott! Ruhm vor Gott!

O daß dieser Klang uns allen durch die innerste Seele ginge! Daß uns solch Glaubensbekenntnis zum Tatbekenntnis würde, wie es hier bei diesen Gottesmännern geschehen ist!

„Muß nicht der Mensch immerdar im Streit sein?“ so könnte man wohl über das Leben schreiben, was vor 150 Jahren gerade in dieser Hochsommerzeit dort drüben in der Kantorei der alten Thomasschule langsam im tiefsten Dunkel zu Ende ging. Wahrlich ein Kampf von Jugend auf; ein Kampf mit der Not des Lebens, die ihm vom 10. Jahre an unablässig das Geleite gab; ein Kampf mit der Mittelmäßigkeit, die dem hochfliegenden Geist immer wieder die Flügel beschneiden wollte; ein Kampf mit Schein und Trug einer falschen Kunst, die seiner edlen und echten Kunst nicht Licht noch Luft gönnte; ein Kampf vor allem mit der Gleichgültigkeit und Undankbarkeit der Welt, die den Segen nicht ahnte, der von diesem ausermählten Rüstzeug ausging. Wahrlich überall im Streit!

Und doch — eine Stelle gab es, wo dieser Streit nicht hinkam. Das war das innerste Heiligtum seiner Seele; dort, wo er mit seinem Gott allein war, wo er zu ihm reden konnte mit seiner Sprache, wie sie noch keiner vor ihm geredet hatte. Und alles, was da über seine Lippen kam, das atmete Frieden, das war herausgeboren aus der innigsten Lebensgemeinschaft mit dem, für den er keinen bessern Namen wußte als: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ!“, das wurde getragen von der unerschütterlichen Zuversicht: „Wer glaubt, daß Jesus ihm geboren, der bleibt ewig unverloren!“

Doch sind denn das seine Worte, die er gesprochen? Hat er sie nicht seinen Weisen nur untergelegt, hat also nur nachgesprochen und anempfunden, was andern vor ihm durch die Seele gegangen war?

Freilich, aber was wären jene Worte ohne seine Weisen? Wieviel von ihnen wären längst verstummt und vergessen für immer, wenn sie dieser Meister nicht zum Sprechen gebracht hätte! Wie oft hat er aus Holz, Stroh und Stoppeln Silber und Gold gemacht, ja hat dem Toten erst eine lebendige Seele

eingehaucht! Denn wo der Ton zum Worte kommt, da kommt zum Gesprochenen das Unausprechliche, da wird dem Worte nicht nur ein neues Kleid umgehängt, sondern es gewinnt neues Leben. Ein Leben aber, was Jahrhunderte überdauert, was heute noch so frisch ist, wie am ersten Tag, wo kann es anders herkommen, als aus dem, was in ihm lebte, was er erlebt hat? Auch er hatte es ja erfahren, was Paulus vor den Toren von Damaskus und Luther vor den Toren von Erfurt durchgemacht hatten: „O Ewigkeit, du machst mir bange!“ Auch er hatte an derselben Stelle angefangen wie sie: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir!“ Auch er hatte sich anklagen müssen: „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht!“ Aber auch er hatte unter dem Kreuz die selige Botschaft gehört, die uns heute Abend in der Johannispassion allen zu Herzen gehen möge: „Es ist vollbracht!“ Darum konnte ers auch in alle Welt hinausrufen: „Seht, seht, seht, was die Liebe tut!“ und aus vollem Herzen bezeugen: „Die Strafe liegt auf ihm, auf daß wir Frieden hätten!“

Hier ruht das Geheimnis für die wunderbare Macht, die von diesem Manne auch heute noch ausgeht. Er tritt in unsre friedelose, nach Frieden hungernde Welt und Zeit als ein Bote des Friedens. Er klopft an jedes Herz mit der Frage: „Hast du den Frieden, der von oben kommt?“ Er läßt es einen jeden empfinden bis ins innerste Herz: „Die Welt kann doch nichts geben, was wahren Frieden brächt!“ Er stellt uns immer wieder den einen vor Augen, der allein sagen kann: „Ich bin euer Friede!“ Und es sind nicht nur die Engelzungen heiliger Kunst, mit denen dieser gottbegnadete Meister redet, sondern die Feuerzungen heiligen Geistes, und wir fühlen alle: „Es ist Wahrheit, die von oben kommt und nach oben führt; ja, es ist der Zugang zu Gott, wie er ihn selbst im Glauben gefunden!“

Das ist ihm freilich sauer genug geworden. Denn wer da meint, dem großen Mann fiele alles von selber in den Schoß, der ahnt nicht, durch welche Dornen er sich hindurchringen mußte. Es ging ihm lebenslang wie einst in seinen Knabenjahren, wo er vor dem Schranke stand, in dem das Notenbuch,

der Inbegriff all seiner Kunst, eingeschlossen lag: er sah es mit Augen, aber er konnte nicht heran; und als ers schließlich mit kühnem Griff erbeutet und nachts beim Mondenschein abgeschrieben hatte, da nahm mans ihm wieder weg. Er mußte sich überall erst den Zugang schaffen, und dann konnte ers erleben, daß der Ertrag seiner Arbeit in fremde Hände fiel. So fing in der Jugend an — und so hörte es im Alter nicht auf! Für seine unsterblichen Werke fand sich weder Drucker noch Verleger; er mußte selbst dafür sorgen, daß sie nicht vermoderten und verkamen, ob auch seine Augen dabei erblindeten. Sein Weib und Kind starben in Armut — und eine ganze Welt lebt heute noch von den Schätzen seines Geistes!

Wem das auch nur einmal widerfährt, den mag es wohl verbittern. Aber wem das Leben damit anfängt und aufhört, der muß an Gott und Menschen verzweifeln. Nur eins kann ihn davor schützen: der Zugang, der über alles Irdische hinaus nach oben führt! Wohl dem, der ihn kennt, diesen Zugang zum Vater!

Gottlob, er kannte ihn von Jugend an. Nicht nur aus seinem Elternhause — das gabs seit seinem 10. Jahre nicht mehr für ihn — sondern aus der frommen Sitte von den Vätern her, von dem Urahn an, der um seines Glaubens willen die Heimat verlassen mußte. Seitdem war ihm das beste Stück vom Familienerbe der feste und getroste Glaube: „Das Vaterhaus ist immer nah, wie wechselnd auch die Lose!“ Zu diesem Vaterhause hat er sich den Zugang niemals nehmen lassen. Das gab seinem vielbewegten Leben das Zielbewußte, seiner ganzen Persönlichkeit die feste und aufrechte Haltung und das seelische Gleichgewicht. Das stimmte sein innerstes Gemüt auf den Ton: „Was mein Gott will, gescheh allzeit; sein Wille ist der beste!“; das breitete auch über die dunkelsten und erschütterndsten Offenbarungen seiner Seele diesen Glanz der ewigen Heimat, von der er zu reden wußte in überirdischen Tönen. Für ihn war die Ewigkeit nicht Schrecken, sondern Freude. Darum durfte er sich auf der Höhe seines Lebens schon die Sterbeglocken läuten: „Komm, du süße Todesstunde!“ Er durfte sich für seinen letzten Weg das beste Geleit

ausbitten: „Ach Herr, laß dein lieb Engelein am letzten End die Seele mein in Abrahams Schoß tragen!“ Er durfte es, denn für ihn war das selige Sterben ein Stück Leben. Und als diese Stunde kam, da wußte er nichts von Klagen und Zagen; da trat er wie ein Fürst des Geistes vor den Thron seines Königs; da ging er wie ein Kind heim zu seinem Vater. Und aus den Sterbeseufzern seiner scheidenden Seele wob sich sein letztes Lied, ein Lied ohne Worte von unvergänglicher Schönheit zu dem Texte: „Der Tod ist verschlungen in den Sieg!“ Er hat keine Note davon gesehen und keinen Ton mehr davon gehört, damit es an ihm zur Wahrheit würde: „Was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat, das hat Gott bereitet denen, die ihn lieben!“

Und hier ruht wiederum das Geheimnis der wunderbaren Macht, die von diesem Manne ausgeht in die Welt des Alltäglichen, Allzualltäglichen! Es ist Ewigkeitsluft, die ihn umweht. Es ist Ewigkeitskraft, die von ihm ausgeht. Es ist Ewigkeitssehnsucht, die uns bei ihm ergreift und durch die tiefste Seele klingt:

„O Ewigkeit, du schöne,
 „Mein Herz an Dich gewöhne;
 „Mein Heim ist nicht in dieser Zeit!“

Wer aber so dem Leben und Sterben gegenübersteht, von dem gilt's: „Vor Gott ein Kind, vor Menschen ein Held!“ Denn der Christenglaube hat nicht nur eine kindliche, sondern auch eine heldenhafte, heroische Seite, und zwar immer dann, wenn er in das tägliche Leben eingreift. Wo der Glaube mit der Welt in Berührung kommt, da wird er zum Sieg; da bleibt ihm der Ruhm, nicht vor Menschen, aber vor Gott; nicht nur in der zukünftigen Herrlichkeit, sondern auch im Leid der Gegenwart. Denn auch das Leid trägt bei dem Christen den Stempel: „Wir überwinden!“ Das hat Paulus hier klar und deutlich ausgesprochen: „Wir rühmen uns der Trübsale, denn wir wissen, daß Trübsal Geduld bringt, Geduld aber bringt Bewährung, Bewährung aber bringt Hoffnung, Hoffnung aber läßt nicht zu Schanden werden!“ Das heißt

nichts anderes, als was ein Weltweiser unsrer Tage in die Worte gefaßt hat: „Was mich nicht umbringt, macht mich stärker!“ Alles Leid des Lebens soll uns nicht niederdrücken, sondern emporheben, soll uns nichts nehmen, sondern vielmehr das Beste geben: Geduld, Bewährung, Hoffnung!“ Darum sagt Jesus den Seinen im Hinblick auf die letzte große Trübsal: „Wenn solches anfängt zu geschehen, so hebet eure Häupter auf, darum, daß sich eure Erlösung naht!“ Fragst du: „Ist das eine Erlösung, wenn der Unschuldige leiden muß?“ so sage ich dir: „Ja, seit das Kreuz auf Golgatha stand!“ So wahr von diesem Kreuze Erlösungskräfte ausgehen bis auf diesen Tag — wir werdens heute Abend wieder erleben — so gewiß birgt auch jedes Leid, was in Jesu Geist und Sinn getragen wird, Erlösungskräfte in sich, nicht nur so, daß wir Jesu Nachfolger werden, die in seine Fußtapfen treten, — wir werden mehr: Mitarbeiter an seinem Werk, Mithelfer an der Rettung der Welt, die auch auf sich das einzig große Wort anwenden können, was Paulus von sich rühmt: „Ich erstatte an meinem Fleisch, was noch mangelt an der Trübsal Jesu Christi.“ Dann schicken und büßen wir uns nicht nur unter das Leid, weil wirs eben müssen, sondern tragen unser Kreuz wie eine Krone mit erhobenem Haupte, „als die Traurigen, und doch allezeit fröhlich, als die Armen, die doch viele reich machen, als die Sterbenden, und siehe!, wir leben, als die nichts haben, und doch alles haben!“ So wird die Seele immer leichter, freier und reiner; so gewinnt sie mitten unter aller Erdenschwere den Auftrieb nach oben, das Heimweh nach einer höheren Welt, der sie entgegenstrebt mit der Sehnsucht: „O du Land des Wesens und der Wahrheit, mich verlangt nach dir!“

Diese Sehnsucht, sie ist das dritte, letzte und größte Geheimnis der wunderbaren Macht, die von Bachs Tonwerken ausgeht. Verstehen wirs nun, warum all die Klänge, denen wir in diesen Tagen lauschen, uns so in die innerste Seele greifen? Es sind im tiefsten Grunde lauter „Lieder im höheren Chor“, Pilgerlieder nach der letzten Heimat der Menschenseele, herausgeboren aus dem Heimweh eines Herzens, das dies bessere Land nicht nur ahnte, sondern kannte und darin zu Hause war

und darum auch andern den Weg dahin zeigen konnte, den Weg durch Leid zur ewigen Freude.

Und wem wäre dieser Weg wohl nötiger als uns? Was damals das Schicksal eines großen Mannes war, ist heute das Leid eines großen Volkes: es hat keinen Weg mehr frei! Jeder Zugang zu Macht und Ehre, Wohlstand und Glück, Freiheit und Recht ist uns verlegt von Feinden, die uns den Untergang geschworen haben. Einen irdischen Ausweg gibts nicht mehr; es bleibt uns nur eins: der Aufstieg nach oben! Nun heißt's nicht nur für meine und deine Seele, sondern für die Seele unsers ganzen Volkes: „Erzelsior“, „Höher hinauf!“ Ein solcher Ruf zur Höhe soll uns dieser Tag sein — hast du ihn vernommen? Hast du das innere Recht, hier mitzufeiern? Ist's dir ein Gottesdienst — oder eine Sensation? Auch dieser Johann Sebastian war, wie einst jener Prophet in der Wüste, „ein brennend und scheinend Licht“ — aber nicht dazu, daß wir „eine Weile fröhlich sind in seinem Licht!“ Zur heiligen Freude muß der heilige Ernst kommen, der unerschütterliche Entschluß: Hin auf den Boden, auf dem dieser Sänger des Glaubens gestanden, den der Erneurer des Glaubens uns wieder gewonnen, den der Apostel des Glaubens uns zubereitet und den der Anfänger und Vollender des Glaubens uns geschaffen! Dann ist uns das Glaubensbekenntnis zum Tat- und Lebensbekenntnis geworden; dann haben wir, was wir brauchen: Frieden mit Gott, Zugang zu Gott, Ruhm vor Gott, uns zum Heil und ihm zum Preise! Amen.

Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754.

Neudruck.

Eingeleitet von Prof. Bernh. Friedr. Richter (Leipzig).

Als ein besonders wertvolles und zuverlässiges Dokument für die Lebensgeschichte Sebastian Bachs gilt allgemein und mit Recht der Nekrolog, der einige Jahre nach Bachs Tode in L. Chr. Mizlers „Musicalischer Bibliothek“, Bd. IV, Teil 1, Leipzig 1754, veröffentlicht worden ist. Die Verfasser des Nekrologs waren Phil. Em. Bach und Joh. Friedr. Agricola, der letztere in den Jahren 1738–41 Schüler Sebastians, beide gute Bürgen für die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit des Mitgeteilten. Nur der kurze Schluß, der von Bachs Eintritt in die Mizlersche Societät handelt, ist von Mizler hinzugefügt worden. Diese, wenn man von den kurzen und dürftigen Nachrichten in J. G. Walthers Musicalischem Lexikon (1732) absieht, älteste Lebensgeschichte Seb. Bachs bildet für alle späteren, von Hiller, Gerber, Forkel usw. verfaßten Biographien die feste Grundlage. Forkel gibt nun allerdings in seinem Werke über Bach ein sehr viel reicheres Material, weniger zur Lebensgeschichte selbst, die, wie Spitta sagt, nicht viel über den Nekrolog hinausgeht, wohl aber in der Schilderung von Bachs Eigenschaften als Orgel- und Klavierspieler, als Tonsetzer, Lehrer und Familienvater. Spitta glaubt aber doch zu einer gewissen Vorsicht bei Benutzung der Forkelschen Mitteilungen mahnen zu müssen, weil man nicht immer unterscheiden könne, was Überlieferungen der beiden ältesten Söhne

Sebastians (mit denen Forkel freundschaftlich verkehrte) und was eigene Meinungen seien. Die Zweifel aber, die Spitta an der unbedingten Zuverlässigkeit mancher Mitteilungen Forkels hegen zu müssen glaubte, sind stark behoben worden durch die „Bachurkunden“, die Max Schneider vor einigen Jahren als Veröffentlichung der N. B.-G. Jahrg. XVII, Heft 3, herausgegeben hat. Aus den beiden in den „Bachurkunden“ mitgeteilten Briefen Em. Bachs an Forkel wird ersichtlich, wie erfolgreich sich Forkel bemüht hat, für seine Bachbiographie neues authentisches Material herbeizuschaffen. Während nun aber das in mehreren Auflagen erschienene Forkelsche Werk noch in zahlreichen Exemplaren vorhanden und für jedermann leicht erreichbar ist, ist Mizlers „Musicalische Bibliothek“ ziemlich selten geworden, wenigstens mit dem 1. Teile des IV. Bandes, auf den es hier ankommt. Die drei ersten Bände mögen noch häufig, auch in Privatbesitz, anzutreffen sein, aber es ist erklärlich, daß das einzelne Heft des nächsten Bandes, mit dem die „Musicalische Bibliothek“ überhaupt zu erscheinen aufhörte, leicht verloren gehen konnte, auch wird die Auflage des letzten Teiles schon eine kleine gewesen sein. War doch die Zahl der Mitglieder der Musikalischen Societät, die Mizler begründet hatte, und für die die Veröffentlichung hauptsächlich bestimmt war, eine sehr geringe; aus Mangel an Abnehmern ging das Werk vorzeitig zugrunde. Trotz seiner Wichtigkeit als erste Quelle für jede spätere Bachforschung ist der Nekrolog bisher nicht im Neudruck erschienen, abgesehen von dem „Singgedicht“, das der Biographie von E. H. Bitter (1865) im Anhange beigegeben ist. Deshalb erfolgt hier ein solcher in der Annahme, manchem Mitgliede der Neuen Bachgesellschaft damit einen Gefallen zu erweisen. Der Text ist genau nach der Vorlage, mit all seinem Überfluß an Interpunktionszeichen und auch mit dem einen Druckfehler: „Seiten“ für „Suiten“ wiedergegeben. Auch das „Singgedicht“ sollte als ein Beweis für den Tiefstand der damaligen Poesie nicht fehlen, doch ist von der Wiedergabe des im Anhange des Heftes befindlichen oftmals neugedruckten Kanons abgesehen worden.

Der dritte und letzte ist der im Orgelspielen Weltberühmte HochEdle Herr Johann Sebastian Bach, Königlich-Pohlnischer und Churfürstlich Sächsischer Hofcompositeur, und Musikdirector in Leipzig.

Johann Sebastian Bach, gehöret zu einem Geschlechte, welchem Liebe und Geschicklichkeit zur Musick, gleichsam als ein allgemeines Geschenk, für alle seine Mitglieder, von der Natur mitgetheilet zu seyn scheinen. So viel ist gewiß, daß von Veit Bachen, dem Stammvater dieses Geschlechts, an, alle seine Nachkommen, nun schon bis ins siebende Glied, der Musik ergeben gewesen, auch alle, nur etwan ein Paar davon ausgenommen, Profession davon gemacht haben. Dieser Veit, war im sechzehnten Jahrhunderte, wegen der Religion aus Ungarn vertrieben worden, und hatte sich nachher in Thüringen niedergelassen. Viele seiner Nachkommen haben auch in dieser Provinz, ihren Aufenthalt gefunden. Unter vielen vom Bachischen Geschlechte, welche sich in der praktischen Musik, auch in Verfertigung neuer musikalischer Instrumente hervor gethan haben, sind außer unserm Johann Sebastian, sonderlich folgende, wegen ihrer Composition merkwürdig: 1) Heinrich Bach, ein im Jahr 1692 verstorbener Organist in Arnstadt: 2) und 3) dessen beyde Söhne: Johann Christoph, Hof- und Stadtorganist in Eisenach, welcher 1703 verstorben, und Johann Michael, Organist und Stadtschreiber im Amte Gehren, Johann Sebastians erster Schwiegervater: 4) Johann Ludewig Bach, Herzoglicher Meynungischer Capellmeister: 5) Johann Bernhard Bach, Kammermusikus und Organist in Eisenach, welcher 1749 in die Ewigkeit gegangen ist. Von allen diesen hat man noch Arbeiten in Händen, welche von der Stärke ihrer Verfasser, so wohl in der Vocal- als Instrumentalcomposition hinlänglich zeugen. Besonders ist obiger Johann Christoph in Erfindung schöner Gedanken sowohl, als im Ausdrucke der Worte, stark gewesen. Er setzte, so viel es nämlich der damalige Geschmack erlaubte, sowohl galant

und singend, als auch ungemein vollstimmig. Wegen des erstern Puncts kann eine, vor siebenzig und etlichen Jahren von ihm gesetzete Motete, in welcher er, ausser andern artigen Einfällen, schon das Herz gehabt hat, die übermäßige Serte zu gebrauchen, ein Zeugniß abgeben: wegen des zweyten Puncts aber, ist ein von ihm mit 22 obligaten Stimmen, ohne jedoch der reinsten Harmonie einigen Eintrag zu thun, gesetzetes Kirchenstück eben so merkwürdig, als dieses, daß er, auf der Orgel, und dem Claviere, niemahls mit weniger als fünf nothwendigen Stimmen gespielt hat. Johann Bernhard hat viel schöne, nach dem Telemannischen Geschmacke eingerichtete Ouverturen gesetzet. Es würde zu verwundern seyn, daß so brave Männer, ausser ihrem Vaterlande so wenig bekannt worden; wenn man nicht bedächte, daß diese ehrlichen Thüringer mit ihrem Vaterlande, und ihrem Stande so zufrieden waren, daß sie sich nicht einmal wagen wolten, weit ausser demselben ihrem Glücke nachzugehen. Sie zogen den Beyfall der Herren, in deren Gebiete sie gebohren waren, und einer Menge treuherziger Landleute, die sie gegenwärtig hatten, andern noch ungewissen, mit Mühe und Kosten zu suchenden Lobeserhebungen, weniger, und noch dazu vielleicht neidischer Ausländer, mit Vergnügen, vor. Indessen wird die Pflicht, die uns obliegt, das Andenken verdienster Männer zu erneuern, und zu befestigen, uns bey denen, welchen diese kleine Ausschweifung in die musikalische Geschichte des Bachischen Geschlechts, etwan zu weitläufig scheinen möchte, hinlänglich entschuldigen können. Wir kehren zu unserm Johann Sebastian zurück.

Er wurde im Jahre 1685 am 21. März, in Eisenach gebohren. Seine Eltern waren: Johann Ambrosius Bach, Hof- und Stadtmusikus daselbst; und Elisabeth gebohrne Lemmerhirtin, eines Rathsverwandten in Erfurth Tochter. Sein Vater hatte einen Zwillingsbruder mit Nahmen Johann Christoph, welcher Hof- und Stadtmusikus in Arnstadt war. Diese beyden Brüder, waren einander in allem, auch so gar was den Gesundheitszustand, und die Wissenschaft in der Musik betrifft, so ähnlich, daß man sie, wenn sie beyammen waren, blos durch die Kleidung unterscheiden mußte.

Johann Sebastian war noch nicht zehen Jahre alt, als er sich, seiner Eltern durch den Tod beraubt sahe. Er begab sich nach Ohrdruff zu seinem ältesten Bruder Johann Christoph, Organisten daselbst, und legte unter desselben Anführung den Grund zum Clavierspielen. Die Lust unsers kleinen Johann Sebastians zur Musik, war schon in diesem zarten Alter ungemein. In kurzer Zeit hatte er alle Stücke, die ihm sein Bruder freywillig zum Lernen aufgegeben hatte, völlig in die Faust gebracht. Ein Buch voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln aber, welches sein Bruder besaß, wurde ihm, alles Bittens ohngeachtet, wer weis aus was für Ursachen, versaget. Sein Eifer immer weiter zu kommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem bloß mit Gitterthüren verschlossenen Schranke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Gitter langen, und das nur in Pappier geheftete Buch im Schranke zusammen rollen konnte, auf diese Art, des Nachts, wenn jedermann zu Bette war, heraus, und schrieb es, weil er auch nicht einmal eines Lichtes mächtig war, bey Mondenscheine, ab. Nach sechs Monaten, war diese musicalische Beute glücklich in seinen Händen. Er suchte sie sich, insgeheim mit ausnehmender Begierde, zu Nutzen zu machen, als, zu seinem größten Herzeleide, sein Bruder dessen inne wurde, und ihm seine mit so vieler Mühe gefertigte Abschrift ohne Barmherzigkeit, wegnahm. Ein Geiziger dem ein Schiff, auf dem Wege nach Peru, mit hundert tausend Thalern untergegangen ist, mag uns einen lebhaften Begriff, von unsers kleinen Johann Sebastians Betrübniß, über diesen seinen Verlust, geben. Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben, wieder. Aber hat nicht eben diese Begierde in der Musik weiter zu kommen, und eben der, an das gedachte Buch, gewandte Fleiß, zufälliger Weise vielleicht den ersten Grund zu der Ursache seines eigenen Todes geben müssen? wie wir unten hören werden.

Johann Sebastian begab sich, nachdem sein Bruder gestorben war, in Gesellschaft eines seiner Schulcameraden, Namens

Erzman, welcher nunmehr, vor nicht gar langen Jahren, als Baron und Rußisch-Kaiserlicher Resident in Danzig, das zeitliche gesegnet hat, nach Lüneburg, auf das dasige Michaels-Gymnasium.

In Lüneburg wurde unser Bach, wegen seiner ungemein schönen Sopranstimme, wohl aufgenommen. Einige Zeit hernach ließ sich einsmals, als er im Chore sang, wider sein Wissen und Willen, bey den Soprantönen, die er auszuführen hatte, auch zu gleicher Zeit die Octave tiefer mit hören. Diese ganz neue Art von einer Stimme behielt er acht Tage lang: binnen welcher Zeit er nicht anders als in Octaven singen und reden konnte. Hierauf verlor er die Töne des Soprans, und zugleich seine schöne Stimme.

Von Lüneburg reiste er zuweilen nach Hamburg, um den damals berühmten Organisten an der Catharinenkirche Johann Adam Reinken zu hören. Auch hatte er von hier aus Gelegenheit, sich durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Herzog von Zelle unterhielt, und die mehrentheils aus Franzosen bestand, im Französischen Geschmacke, welcher, in dasigen Landen, zu der Zeit was ganz Neues war, fest zu setzen.

Im Jahre 1703 kam er nach Weymar, und wurde daselbst Hofmusikus. Das Jahr drauf erhielt er den Organistendienst an der neuen Kirche in Arnstadt. Hier zeigte er eigentlich die ersten Früchte seines Fleisses in der Kunst des Orgelspielens, und in der Composition, welche er größtentheils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Componisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernet hatte. In der Orgelkunst nahm er sich Bruhnsens, Reinkens, Buxtehudens und einiger guter französischen Organisten ihre Werke zu Mustern. Hier in Arnstadt bewog ihn einsmals ein besonderer starker Trieb, den er hatte, so viel von guten Organisten, als ihm möglich war, zu hören, daß er, und zwar zu Füsse, eine Reise nach Lübeck antrat, um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen. Er hielt sich daselbst nicht ohne Nutzen, fast ein vierteljahr auf, und kehrte alsdenn wieder nach Arnstadt zurück.

Im Jahre 1707. wurde er zum Organisten an der S. Blasiuskirche in Mühlhausen berufen. Allein, diese Stadt konnte das Vergnügen nicht haben, ihn lange zu behalten. Denn eine im folgenden 1708 Jahre nach Weymar gethane Reise, und die daselbst gehabte Gelegenheit, sich vor dem damaligen Herzoge hören zu lassen, machte, daß man ihm die Kammer- und Hoforganistenstelle in Weymar antrug, von welcher er auch so gleich Besitz nahm. Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen, feuerte ihn an, alles mögliche in der Kunst die Orgel zu handhaben, zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt. Im Jahre 1714. wurde er an eben dem Hofe zum Concertmeister erklärt. Die mit dieser Stelle verbundenen Berrichtungen aber, bestunden damals hauptsächlich darinn, daß er Kirchenstücke componiren, und sie aufführen mußte. In Weymar hat er nicht weniger verschiedene braue Organisten gezogen; unter welchen Johann Caspar Vogler, sein zweyter Nachfolger daselbst, vorzüglich bemerket zu werden verdienet.

Nach Zachaus, Musikdirectors und Organistens an der Marcktkirche in Halle, Tode, erhielt unser Bach einen Beruf zu desselben Amte. Er reisete auch wirklich nach Halle, und führte daselbst sein Probestück auf. Allein, er fand Ursachen, diese Stelle auszuschlagen, welche darauf Kirchhof erhielt.

Das 1717. Jahr gab unserm schon so berühmten Bach eine neue Gelegenheit noch mehr Ehre einzulegen. Der in Frankreich berühmte Clavierspieler und Organist Marchand war nach Dreßden gekommen, hatte sich vor dem Könige mit besonderm Beyfalle hören lassen, und war so glücklich, daß ihm Königliche Dienste mit einer starken Besoldung angeboten wurden. Der damahlige Concertmeister in Dreßden, Volumier, schrieb an Bachem, dessen Verdienste ihm nicht unbekannt waren, nach Weymar, und lud ihn ein, ohne Verzug nach Dreßden zu kommen, um mit dem hochmüthigen Marchand einen musikalischen Wettstreit, um den Vorzug, zu wagen. Bach nahm diese Einladung willig an, und reisete nach Dreßden. Volumier empfing ihn mit Freuden, und verschaffete ihm Gelegenheit seinen Gegner erst verborgen zu hören. Bach lud hierauf den

Marchand durch ein höfliches Handschreiben, in welchem er sich erbot, alles was ihm Marchand musikalisches aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen, und sich von ihm wieder gleiche Bereitwilligkeit versprach, zum Wettstreite ein. Gewiß, eine grosse Verwegenheit! Marchand bezeugte sich dazu sehr willig. Tag und Ort, wurde, nicht ohne Vorwissen des Königes, angesetzt. Bach fand sich zu bestimmter Zeit auf dem Kampfplatze in dem Hause eines vornehmen Ministers ein, wo eine grosse Gesellschaft von Personen von hohem Range, beyderley Geschlechts, versammelt war. Marchand ließ lange auf sich warten. Endlich schickte der Herr des Hauses in Marchands Quartier, um ihn, im Fall er es etwan vergessen haben möchte, erinnern zu lassen, daß es nun Zeit sey, sich als einen Mann zu erweisen. Man erfuhr aber, zur größten Verwunderung, daß Monsieur Marchand an eben demselben Tage, in aller Frühe, mit Extrapost aus Dresden abgereiset sey. Bach der also nunmehr allein Meister des Kampfplatzes war, hatte folglich Gelegenheit genug, die Stårcke, mit welcher er wider seinen Gegner bewafnet war, zu zeigen. Er that es auch, zur Verwunderung aller Anwesenden. Der König hatte ihm dafür ein Geschenk von 500 Thalern bestimmt: allein durch die Untreue eines gewissen Bedienten, der dieses Geschenk besser brauchen zu können glaubte, wurde er drum gebracht, und mußte die erworbene Ehre, als die einzige Belohnung seiner Bemühungen mit sich nach Hause nehmen. Sonderbahres Schicksal! Ein Franzose läßt eine ihm angebothene dauerhafte Besoldung, von mehr als einem Tausend Thaler freywillig im Stiche, und der Deutsche, dem jener doch durch seine Flucht augenscheinlich den Vorzug einräumet, kann nicht einmal eines ihm von der Gnade des Königs ein für allemahl zugedachten Geschencks theilhaftig werden. Uebrigens gestund unser Bach dem Marchand den Ruhm einer schönen und sehr netten Ausführung gerne zu. Ob aber Marchands Müsetten für die Christnacht, deren Erfindung und Ausführung ihm in Paris den meisten Ruhm zu Wege gebracht haben soll, gegen Bachs vielfache Sugen vor Kennern würden haben Stand halten können; das mögen diejenigen, welche beyde in ihrer Stårcke gehöret haben, entscheiden.

Nachdem unser Bach wieder nach Weymar zurück gekommen war, berief ihn, noch in eben diesem Jahre, der damalige Fürst Leopold von Anhalt Cöthen, ein grosser Kenner und Liebhaber der Musik, zu seinem Capellmeister. Er trat dieses Amt unverzüglich an, und verwaltete es fast 6 Jahre, zum größten Vergnügen seines gnädigen Fürsten. Während dieser Zeit, ungefehr im Jahr 1722, that er eine Reise nach Hamburg, und ließ sich daselbst, vor dem Magistrate, und vielen andern Vornehmen der Stadt, auf der schönen Catharinenkirchen Orgel, mit allgemeiner Verwunderung mehr als 2 Stunden lang, hören. Der alte Organist an dieser Kirche, Johann Adam Reinken, der damals bey nahe hundert Jahre alt war, hörte ihm mit besondern Vergnügen zu, und machte ihm, absonderlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon, welchen unser Bach, auf Verlangen der Anwesenden, aus dem Stegreife, sehr weitläufig, fast eine halbe Stunde lang, auf verschiedene Art, so wie es ehemals die braven unter den Hamburgischen Organisten in den Sonnabends Vespers gewohnt gewesen waren, ausführte, folgendes Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebet. Es war dieser Ausspruch von Reinken desto unerwarteter, weil er vor langen Jahren diesen Choral selbst, auf die obengemeldete Weise gesetzt hatte: welches, und daß er sonst immer etwas neidisch gewesen, unserm Bach nicht unbekannt war. Reinken nöthigte ihn hierauf zu sich, und erwies ihm viel Höflichkeit.

Die Stadt Leipzig erwählte unsern Bach im Jahre 1723, zu ihren Musikdirector und Cantor an der Thomasschule. Er folgte diesem Rufe; ob er gleich seinen gnädigen Fürsten ungern verließ. Die Vorsehung schien ihn noch vor dem bald darauf, wider alles Vermuthen erfolgten Tode des Fürsten, von Cöthen entfernen zu wollen, damit er zum wenigsten bey diesem betrübten Falle nicht mehr gegenwärtig seyn durfte. Er hatte noch das traurige Vergnügen, seinen so innig geliebten Fürsten, die Leichenmusic von Leipzig aus, zu verfertigen, und sie in Person in Cöthen aufzuführen.

Nicht lange darauf erklärte ihn der Herzog von Weissenfels zu seinem Capellmeister; und im Jahre 1736, wurde er zum

Königlichen Polnischen, und Churfürstlichen Sächsischen Hofcompositeur ernennet: nachdem er sich einigemal vorher, in Dresden, öffentlich vor dem Hofe, und den dasigen Musikverständigen mit grossem Beyfalle, auf der Orgel hatte hören lassen.

Im Jahre 1747. that er eine Reise nach Berlin, und hatte bey dieser Gelegenheit die Gnade, sich vor Seiner Majestät dem Könige in Preussen, in Potsdam hören zu lassen. Seine Majestät spielten ihm selbst ein Thema zu einer Fuge vor, welches er so gleich, zu Höchstderoselben besondern Vergnügen, auf dem Pianoforte ausführete. Hierauf verlangten Seine Majestät eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören, welchen Befehl er auch, so gleich, über ein selbst erwähltes Thema, zur Verwunderung des Königs, und der anwesenden Tonkünstler, erfüllte. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig, brachte er ein dreystimmiges und ein sechsstimmiges so genanntes Ricercar, nebst noch einigen andern Kunststückchen über eben das von Seiner Majestät ihm aufgebene Thema, zu Pappiere, und widmete es, im Kupfer gestochen, dem Könige.

Sein von Natur etwas blödes Gesicht, welches durch seinen unerhörten Eifer in seinem Studiren, wobey er sonderlich in seiner Jugend, ganze Nächte hindurch saß, noch mehr geschwächt worden, brachte ihm, in seinen letzten Jahren, eine Augenkrankheit zu Wege. Er wolte dieselbe, theils aus Begierde, Gott und seinem Nächsten, mit seinen übrigen noch sehr muntern Seelen- und Leibeskräften, ferner zu dienen, theils auf Anrathen einiger seiner Freunde, welche auf einen damals in Leipzig angelangten Augen Arzt, viel Vertrauen setzten, durch eine Operation heben lassen. Doch diese, ungeachtet sie noch einmal wiederholet werden mußte, lief sehr schlecht ab. Er konnte nicht nur sein Gesicht nicht wieder brauchen: sondern sein, im übrigen überaus gesunder Körper, wurde auch zugleich dadurch, und durch hinzugesetzte schädliche Medicamente und Nebendinge, gänzlich über den Haufen geworfen: so daß er darauf ein völliges halbes Jahr lang, fast immer kränklich war. Zehn Tage vor seinem Tode schien es sich gähling mit seinen Augen zu bessern; so daß er einsmals des Morgens ganz gut wieder sehen, und

auch das Licht wieder vertragen konnte. Allein wenige Stunden darauf, wurde er von einem Schlagflusse überfallen; auf diesen erfolgte ein hitziges Fieber, an welchem er, ungeachtet aller möglichen Sorgfalt zweyer der geschicktesten Leipziger Aerzte, am 28. Julius 1750, des Abends nach einem Viertel auf 9 Uhr, im sechs und sechzigsten Jahre seines Alters, auf das Verdienst seines Erlösers sanft und seelig verschied.

Die Werke, die man diesem grossen Tonkünstler zu danken hat, sind erstlich folgende, welche, durch den Kupferstich, gemeinnützig gemacht worden:

- 1) Erster Theil der Clavier Uebungen, bestehend in sechs Seiten¹⁾.
- 2) Zweyter Teil der Clavier Uebungen, bestehend in einem Concert und einer Ouvertüre für einen Clavicymbal mit 2 Manualen.
- 3) Dritter Theil der Clavier Uebungen, bestehend in unterschiedenen Vorspielen, über einige Kirchengesänge, für die Orgel.
- 4) Eine Arie mit 30 Variationen, für 2 Claviere.
- 5) Sechs dreystimmige Vorspiele, vor eben so viel Gesänge, für die Orgel.
- 6) Einige canonische Veränderungen über den Gesang: Vom Himmel hoch da komm ich her.
- 7) Zwo Fugen, ein Trio, und etliche Canones, über das oben gemeldete von Seiner Majestät dem Könige in Preussen, aufgegebene Thema; unter dem Titel: musicalisches Opfer.
- 8) Die Kunst der Fuge. Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Krankheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten.

Die ungedruckten Werke des seeligen Bachs sind ungefehr folgende:

¹⁾ Suiten.

- 1) Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage.
- 2) Viele Dratorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanctus, Dramata, Serenaden, Geburts-Namenstags- und Trauermusiken, Brautmessen, auch einige komische Singstücke.
- 3) Fünf Passionen, worunter eine zweychörige befindlich ist.
- 4) Einige zweychörige Moteten.
- 5) Eine Menge von freyen Vorspielen, Fugen, und dergleichen Stücken für Orgel, mit dem obligaten Pedale.
- 6) Sechs Trio für die Orgel mit dem obligaten Pedale.
- 7) Viele Vorspiele vor Chorale, für die Orgel.
- 8) Ein Buch voll kurzer Vorspiele vor die meisten Kirchenlieder, für die Orgel.
- 9) Zweymahl vier und zwanzig Vorspiele und Fugen, durch alle Tonarten, fürs Clavier.
- 10) Sechs Toccaten fürs Clavier.
- 11) Sechs dergleichen Suiten.
- 12) Noch sechs dergleichen etwas kürzere.
- 13) Sechs Sonaten für die Violine, ohne Baß.
- 14) Sechs dergleichen für den Violoncell.
- 15) Verschiedene Concerte für 1. 2. 3. und 4. Clavicymbale.
- 16) Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente.

Zweymal hat sich unser Bach verheyrahtet. Das erste mal mit Jungfer Maria Barbara, der jüngsten Tochter des oben-gedachten Joh. Michael Bachs, eines braven Componisten. Mit dieser hat er 7. Kinder, nämlich 5 Söhne und 2 Töchter, unter welchen sich ein paar Zwillinge befunden haben, gezeuget. Drey davon sind noch am Leben, nämlich: Die älteste unverheyrahtete Tochter, Catharina Dorothea, gebahren 1708; Wilhelm Friedeman, gebahren 1710. iziger Musikdirector und Organist an der Marktkirche in Halle; und Carl Philipp Emanuel, gebahren 1714, Königlicher Preussischer Kammermusikus. Nachdem er mit dieser seiner ersten Ehegattin 13. Jahre eine vergnügte Ehe geführet hatte, wiederfuhr ihm in Cöthen, im Jahre 1720. der empfindliche Schmerz, dieselbe, bey seiner Rückkunft von einer Reise, mit seinem Fürsten nach dem Carls-

bade, todt und begraben zu finden; ohngeachtet er sie bey der Abreise gesund und frisch verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er bey dem Eintritte in sein Haus.

Zum zweytenmahle verheyrathete er sich in Löthen, im Jahre 1721, mit Jungfer Anna Magdalena, Herrn Johann Caspar Wülkens, Herzoglichen Weissenfelsischen Hoftrompeters, jüngsten Tochter. Von 13. Kindern, nämlich 6. Söhnen und 7 Töchtern, welche ihm diese gebohren hat, leben folgende sechs noch: 1) Gottfried Heinrich, gebohren 1724. 2) Elisabeth Juliane Fridrike, gebohren 1726, welche an den Naumburgischen Organisten zu S. Wenceslai, Herrn Altnikol, einen geschickten Componisten, verheyrathet ist. 3) Johann Christoph Friedrich, gebohren 1732, igo Hochreichsgräflicher Schaumburg-Lippischer Kammermusikus. 4) Johann Christian, gebohren 1735. 5) Johanna Carolina, gebohren 1737. 6) Regina Susanna, gebohren 1742. Die Witwe ist auch noch am Leben.

Dieß ist die kurze Beschreibung des Lebens eines Mannes, der der Musik, seinem Vaterlande, und seinem Geschlechte, zu ganz ausnehmender Ehre gereichet.

Hat jemals ein Componist die Vollstimmigkeit in ihrer größten Stärke gezeigt; so war es gewiß unser seliger Bach. Hat jemals ein Tonkünstler die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie in die künstlichste Ausübung gebracht; so war es gewiß unser Bach. Keiner hat bey diesen sonst trocknen scheinenden Kunststücken so viele Erfindungsvolle und fremde Gedanken angebracht, als eben er. Er durfte nur irgend einen Hauptsatz gehört haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben. Seine Melodien waren zwar sonderbar; doch immer verschieden, Erfindungsreich, und keinem andern Componisten ähnlich. Sein ernsthaftes Temperament zog ihn zwar vornehmlich zur arbeitsamen, ernsthaften, und tiefsinnigen Musik; doch konnte er auch, wenn es nöthig schien, sich, besonders im Spielen, zu einer leichten und scherzhaften Denkart bequemen. Die beständige Uebung in Ausarbeitung vollstimmiger Stücke, hatte seinen Augen eine solche Fertigkeit zu Wege

gebracht, daß er in die stärksten Partituren, alle zugleich lautende Stimmen, mit einem Blicke, übersehen konnte. Sein Gehör war so fein, daß er bey den vollstimmigsten Musiken, auch den geringsten Fehler zu entdecken vermögend war. Nur Schade, daß er selten das Glück gehabt, lauter solche Ausführer seiner Arbeit zu finden, die ihm diese verdrießlichen Bemerkungen erspart hätten. Im Dirigiren war er sehr accurat, und im Zeitmaasse, welches er gemeiniglich sehr lebhaft nahm, überaus sicher.

So lange als man uns nichts als die bloße Möglichkeit des Daseyns noch besserer Organisten und Clavieristen entgegen setzen kann; wird man uns nicht verdenken können, wenn wir kühn genug sind, immer noch zu behaupten, daß unser Bach der stärkste Orgel- und Clavierspieler gewesen sey, den man jemals gehabt hat. Es kann seyn, daß mancher berühmter Mann in der Vollstimmigkeit auf diesen Instrumenten sehr viel geleistet hat: ist er deswegen eben so fertig, und zwar in Händen und Füßen zugleich, so fertig als Bach gewesen¹⁾. Wer das Vergnügen gehabt hat, ihn und andere zu hören, und sonst nicht von Vorurtheilen eingenommen ist, wird diesen Zweifel nicht für ungegründet halten. Und wer Bachens Orgel und Clavierstücke, die er, wie überall bekannt ist, in der größten Vollkommenheit selbst ausführte, ansieht, wird ebenfalls nicht viel wider den obigen Satz einzuwenden haben. Wie fremd, wie neu, wie ausdrückend, wie schön waren nicht seine Einfälle im Phantasiren; wie vollkommen brachte er sie nicht heraus! Alle Finger waren bey ihm gleich geübt; Alle waren zu der feinsten Reinigkeit in der Ausführung gleich geschickt. Er hatte sich so eine bequeme Fingersehung ausgesonnen, daß es ihm nicht schwer fiel, die größten Schwierigkeiten mit der fließendesten Leichtigkeit vorzutragen. Vor ihm hatten die berühmtesten Clavieristen in Deutschland und andern Ländern, dem Daumen wenig zu schaffen gemacht. Desto besser wußte er ihn zu gebrauchen. Mit seinen zweenen Füßen konnte er auf dem Pedale solche Sätze ausführen, die manchem

¹⁾ Fehlt ein Fragezeichen.

nicht ungeschickten Clavieristen mit fünf Fingern zu machen sauer genug werden würden. Er verstund nicht nur die Art die Orgeln zu handhaben, die Stimmen derselben auf das geschickteste mit einander zu vereinigen, und jede Stimme, nach ihrer Eigenschaft hören zu lassen, in der größten Vollkommenheit; sondern er kannte auch den Bau der Orgeln aus dem Grunde. Das letztere bewies er sonderlich, unter andern, einmal bey der Untersuchung einer neuen Orgel, in der Kirche, ohnweit welcher seine Gebeine nunmehr ruhen. Der Verfertiger dieses Werks war ein Mann, der in den letzten Jahren seines hohen Alters stand. Die Untersuchung war vielleicht eine der schärfsten, die jemals angestellt worden. Folglich gereichte der vollkommene Beyfall, den unser Bach über das Werck öffentlich ertheilte, so wohl dem Orgelbauer, als auch wegen gewisser Umstände, Bachen selbst, zu nicht geringer Ehre.

Niemand konnte besser, als er, Dispositionen zu neuen Orgeln angeben, und beurtheilen. Aller dieser Orgelwissenschaft ungeachtet hat es ihm, wie er oftmals zu bedauern pflegte, doch nie so gut werden können, eine recht grosse und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig zu haben. Dieses beraubet uns noch vieler schönen und nie gehörten Erfindungen im Orgelspielen, die er sonst zu Papiere gebracht, und gezeigt haben würde, so wie er sie im Kopfe hatte. Die Clavicymbale wußte er, in der Stimmung, so rein und richtig zu temperiren, daß alle Tonarten schön und gefällig klangen. Er wußte, von keinen Tonarten, die man, wegen unreiner Stimmung, hätte vermeiden müssen. Andere Vorzüge, die ihm eigen waren, zu geschweigen.

Von seinen moralischen Character, mögen diejenigen reden, die seines Umgangs und seiner Freundschaft genossen haben, und Zeugen seiner Redlichkeit gegen Gott und den Nächsten gewesen sind. In die Societät der musikalischen Wissenschaften ist er im Jahre 1747 im Monat Junius auf Veranlassung des Hofraths Mizlers, dessen guter Freund er war, und welchem er Anleitung im Clavierspielen und in der Composition als einem noch in Leipzig Studirenden gegeben, getreten. Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen

der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung. Zur Societät hat er den Choral geliefert: Vom Himmel hoch da komm' ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden. Er hat auch den Tab. IV. f. 16. abgestochenen Canon, solcher gleichfalls vorgeleget, und würde ohnfehlbar noch viel mehr gethan haben, wenn ihn nicht die kurze Zeit, indem er nur drey Jahre in solcher gewesen, davon abgehalten hätte. Das Singgedicht welches ihm zu Ehren als Mitglied im Nahmen der Societät von Herrn D. Georg Wenzky verfertigt worden, lautet also:

Das Chor.

Dämpft, Musen, euer Saitenspiel!
 Brecht ab, brecht ab die Freudenlieder!
 Steckt dem Vergnügen igt ein Ziel,
 Und singt zum Trost betrübter Brüder.
 Hört was euch das Gerüchte bringt:
 Hört was für Klagen Leipzig singt.
 Es wird euch stören:
 Doch müßt ihrs hören.

Leipzig

Recitativ oder Erzählung.

Der große Bach, der unsre Stadt
 Ja der Europens weite Reiche,
 Erhob, und wenig seiner Stärke hat,
 Ist leider! eine Leiche.
 Der Bach, der unsern Musensitz
 So unvergleichlich zierte:
 Bach der mit seinem angenehmen Wiß
 Mit seinem Saiten Klang
 Und mannigfaltigem Gesang
 Die Jugend, Frauen, Männer
 Ja Fürsten, Könige, und alle ächte Kenner
 Entzückte, lehrte, rührte:
 Der muß jetzt unsre Ruhe stören
 Er stirbt und eilt zu höhern Chören.

Arioso: Der treue Bach erbleicht
Musik und Orgel schweigt:
O Kis, o Fall, o Schmerzen!
Wie bluten unsre Herzen!

Die Componisten oder Tonmeister.

Aria

Wo eilst du hin? Verehrungswerter Bach!
Erfülst du deine Kunst mit herben Weh und Ach?
Ach sollen deine Melodien
Uns ferner nicht erbauen, nicht erfreuen?
Gott lasse deinen Geist auf deinen Brüdern ruh'n
Damit sie ihre Kunst in voller Reife sehen,
Und seine Majestät nach Würdigkeit erhöhen.
Dem alles wollen wir zu seinem Ruhme thun.
Doch schreiet dir die Sehnsucht nach:
Wo eilst du hin, Verehrungswerter Bach?

Die Freunde der Tonkunst.

Erzählung

Wie fertig, wie vollkommen,
War der verklärte Bach,
Der uns sobald entnommen?
Wie reich, wie sonderbar,
Wie unergründlich war
Sein edler Geist,
Der sich der Sterblichkeit entreißt?
Wie mannigfach
War seine Kunst,
Die aller Kenner Gunst
Nicht zog, vielmehr an sich gerissen.
Sein Flug war hoch, die Schwünge schön,
Sein Schmeicheln reizend
Sein Schelten beizend.
Man hörte ganz entzückt des Schöpfers Ruhm erhöh'n.
Sein Klagen drang durch Ohren, Augen, Herz:
Sein Jauchzen linderte den allergrößten Schmerz.

O daß wir diesen Held der Virtuosen missen!
 Doch werden wir an seinen Meisterstücken
 Die er uns hinterläßt,
 Als einen edlen Rest,
 Uns desto mehr erquickten.
 Arioso: Jehova lasse doch die Virtuosen leben,
 Die noch geschickt, die sanften Künste zu erheben!

Die Musikalische Gesellschaft.

Aria, zweystimmig

Klaget Brüder in die Wette,
 Und beweinet den Verlust!
 Unser Gott schlägt an den Knauf
 Daß die stärksten Pfosten beben
 Laßt den Tränen ihren Lauf
 Und darneben
 Lasset stets in euren Chören
 Euers Bachs Verdienste hören.
 Ach daß die beklemmte Brust
 Luft zu ihren Klagen hätte
 Klaget Brüder in die Wette,
 Und beweinet den Verlust.

Der Verherlichte,

Erzählung

Weint nicht ihr Freunde und ihr Kenner,
 Ey gönnt mir doch mein Glück.
 Weint nicht ihr Brüder und ihr Gönner:
 Wagt nur auf diese Höh den Blick.
 O könntet ihr die reinen Töne hören,
 Die unser Chor zu Gottes Lob anstimmt
 O könntet ihr das Musiciren hören,
 Das hier kein Ende nimmt!
 O könntet ihr die Künste lehren
 Die meine Seele schon gelernt,
 Seit dem sie sich entfernt!
 Ihr eiletet mit regen Flügeln

Zu diesen Anmuths vollen Hügeln
Ihr wünschtet meiner Muse Glück,
Und riefst sie nicht zurück.
Drum tröstet euch
Und folget mir. Was man an mir verloren
Das hört man treflicher in unsern Toren.
Nichts, nichts ist diesen Sängern gleich
Drum tröstet euch.

Das Chor.

Ihr Bürger des Himmels, empfanget mit Freuden,
Den Bruder der unsere Künste geziert:
Und laßt uns mit innigst vereinigttem Singen
Dem Höchsten Preis, Ehre und Herlichkeit bringen.
Wer hoft u. glaubt, bringt durch des Himmels Thor
Und preiset Gott verklärt im Engelchor.
Drum Christe, hilf uns thun, was uns desfalls gebürt
Damit wir auch von hier in deiner Gnade scheiden.
Ihr Bürger des Himmels ic.

Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein.

Von Prof. Andreas Moser (Berlin).

I.

Auf wenige seiner Instrumentalwerke scheint Bach gleich große Stücke gehalten zu haben wie auf die von ihm 1720 unter dem oben stehenden Titel in Köthen komponierten drei Sonaten und drei Suiten für die unbegleitete Geige. Das geht schon daraus hervor, daß er einen erheblichen Teil derselben auch für andere Tongeräte eingerichtet hat. So besitzen wir eine von ihm wahrscheinlich noch in Köthen vorgenommene und nach *c*-moll transponierte Bearbeitung der Fuge der ersten Violinsonate für die Orgel, dann ein ebenfalls nach *c*-moll umgeschriebenes Klavierarrangement der ganzen zweiten Sonate, von dem Spitta („J. S. Bach“ I; S. 688) meint, obgleich es nicht in Bachs eigener Handschrift vorläge, bestünde doch wegen der hohen Meisterschaft der Bearbeitung kein Zweifel, daß sie vom Komponisten selbst herrühre¹⁾. Dann fährt der Bachbiograph, der jedoch zur Zeit, da er sein großes Werk

¹⁾ Kurz und bündig »Sonata per il Cembalo solo di Giov. Seb. Bach« überschrieben, stammt das Manuskript aus dem Nachlaß von J. G. Mützel, der ein Schüler unseres Meisters war, und befindet sich nun auf der Berliner Staatsbibliothek. Im übrigen scheint die Fuge dieser Sonate in ihrer ursprünglichen Fassung den besonderen Beifall Matthessons gefunden zu haben, da er sie in seinem „Kern melodischer Wissenschaft als einem Vorläufer des vollkommenen Capellmeisters“ (Hamburg 1737; S. 147) als ein Musterbeispiel „des in dieser Gattung besonders glücklichen Bach jedermann vor Augen legt.“

schrieb, noch nicht wußte, daß des Meisters Geigensoli schon 1720 vollendet waren, fort: „Verwickeltere Beziehungen herrschen bei der C dur-Sonate. Vom ersten Satz hat Bach eine Clavierübertragung gemacht¹⁾, deren tiefere Lage (Gdur) wiederum bezeugt, daß die Fassung für Violine eher dagewesen ist . . . Von den andern Sätzen dieser Sonate ist in Clavierbearbeitung nichts geblieben. Ob eine solche existiert hat? Von der Fuge wenigstens möchte man es verneinen. Ich glaube eher, daß diese nur die Umgestaltung eines Orgelstückes ist . . . Die contrapunctische Kunst darin ist für eine Solo-Geige von solcher Complicirtheit, daß dem Spieler fast das Unmögliche zugemuthet wird, und gewiegte Techniker haben mir versichert, die Schreibart laufe zuweilen der Spielbarkeit so zuwider, als ob der Componist eine Geige garnicht dabei vor Augen gehabt habe. Besondere Aufmerksamkeit aber muß es erregen, daß Mattheson in der „großen Generalbaßschule“ eine Disposition zu einer Orgelfuge über dasselbe Thema aufstellt, die fast ganz mit der Bach'schen übereinstimmt. Er gibt das Thema so:



und bemerkt zunächst, daß dies der Anfang eines Chorals sei, „2) daß mit der Risposta nicht die geringste Künstelei gesucht wird, 3) daß ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführet, und also die Fuge verdoppelt werden kann . . .“

Hierbei scheint Spitta, der in einer Fußnote (a. a. O.; S. 690) zwar darauf hinweist, wie Mattheson in seinem „Vollkommenen Capellmeister“ S. 368 nochmals auf diese Fuge exemplifiziert, doch übersehen zu haben, daß der Hamburger Musikdiktator das Thema in seinem 1739 erschienenen Werk nicht nur „fast ebenso“, sondern genau in demselben Wortlaut zitiert, wie es Bach verarbeitet hat:

¹⁾ Sie fand sich ebenfalls in Mütchels Nachlaß vor und ist der oben erwähnten Sonate angehängt.



denn abgesehen von weiteren Beweisen, die Spitta erbringt, daß Mattheson die Bachsche Fuge, wenn auch nicht in ihrer jetzigen geigerischen Fassung, so doch als Orgelstück bereits geraume Zeit vor dem Erscheinen der „Großen Generalbaßschule“ gekannt hat, scheint mir schon allein diese Feststellung durchaus ausreichend, Matthesons illoyales Verhalten Bach gegenüber zu kennzeichnen, indem er bei derartigen Anlässen dessen Namen gewöhnlich verschweigt. Die Sache hat sich meines Erachtens ganz einfach so zugetragen: Als Bach 1720 in Hamburg war, wird sich unter den Orgelstücken, die er in Matthesons Beisein dem alten Reinken vorspielte, auch obige Fuge befunden haben, die er später für die Violine nach Cdur transponierte. Und da Bach sie wahrscheinlich auswendig vortrug oder vielleicht sogar extemporierte, hat Mattheson das Thema in seiner Generalbaßschule zunächst aus dem Gedächtnis zitiert, bis ihm später eine Abschrift der Bachschen Violinbearbeitung zu Gesichte kam, nach der er dann im „Vollkommenen Capellmeister“ die kleinen Abweichungen berichtigte.

Von den Partiten scheint Bach selber nur das Präludium der dritten bearbeitet zu haben, indem er es, nach Ddur transponiert, der obligaten Orgel zuwies und an die Spitze der Ratswahlkantate v. J. 1731 stellte, die mit dem Chor „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ beginnt¹⁾. Außerordentlich interessant und lehrreich ist es nun, den Änderungen nachzugehen, die bei der Übertragung spezifischer Geigeneffekte

¹⁾ Abgedruckt im 5. Kantatenband der großen Bach-Ausgabe; S. 275 ff.

auf das Tasteninstrument nötig wurden; so insbesondere den Umschreibungen der Variolage-Strichart mit den Orgelpunkten über den leeren Saiten. Man gerät bei diesem Vergleich in immer wieder neues Staunen vor den kombinatorischen Fähigkeiten des gewaltigen Mannes, der auch anscheinend unlösbare Aufgaben mit spielender Hand abzutun imstande war. Mich wundert nur, daß sich bisher noch kein Verleger fand, der die Bachsche Orchesterbegleitung zu dieser Orgelstimme einfach nach Edur zurücktransponieren ließ und damit den Geigern eines der wirkungsvollsten Konzertstücke für große Räume präsentierte¹⁾.

Dagegen besitzt die Berliner Bibliothek aus dem Nachlaß Franz Hausers in alten Abschriften zwei Arrangements des Edur-Präludiums, die kaum von Bach selber herrühren dürften, wenn sie auch sehr geschickt gemacht sind. Das eine ist fürs Klavier, das andere für die Laute bestimmt. Für letzteres Instrument existiert auch eine Bearbeitung der g moll-Violinfuge, die offenbar aus deren Übertragung auf die Orgel hervorgegangen ist, da sie, genau wie diese, zwei Takte mehr aufweist als das Original, nämlich 96 statt 94 Takte. Ursprünglich im Besitze Karl Ferdinand Beckers, hat dieser das Arrangement mit noch zwei weiteren Heften »Pièces pour le lut«, deren eines auch eine Übertragung der fünften Violoncell-Suite enthält, schon bei Lebzeiten der Leipziger Stadtbibliothek vermacht. Das Berliner Archiv verwahrt überdies eine Übertragung sämtlicher Violinsonaten und -Partiten für das Violoncell. Sie erweist sich freilich als eine von Anfang bis zu

¹⁾ Ich spreche aus Erfahrung; denn Frau Norman-Meruda (Lady Hallé) hat es Mitte der Achtziger des vorigen Jahrhunderts in einem Berliner philharmonischen Konzert unter Joachims Leitung in dieser Aufmachung vorgetragen und sich damit einen stürmischen Erfolg erspielt. Weßhalb es Joachim nicht gelang, sich zwanzig Jahre später in den Besitz des betreffenden Notenmaterials zu setzen, ist mir nicht mehr rememberlich. Ich weiß nur noch, daß im zweiten Festkonzert anlässlich der Einweihung des neuen Gebäudes der Berliner Hochschule das Präludium von vierzig Schülern und Schülerinnen der Anstalt zwar auswendig exekutiert wurde, jedoch mit der von Robert Schumann unterlegten Klavierbegleitung. Es war aber eine Unisonoleistung erster Ordnung!

Ende buchstabentreue Transposition des Originals um eine Duodezime tiefer, so daß beispielsweise die erste Sonate in c moll, die erste Suite in e moll zu stehen kommt. Bei ihrer auch nur flüchtigen Durchsicht dürfte sich aber jedem Leser unwillkürlich die Frage aufdrängen, von welcher Größe und sonstigen Beschaffenheit wohl die Hände eines Kniegeigers sein mußten, um der Schwierigkeiten und namentlich der Streckungen Herr zu werden — man denke nur an die beiden ersten Sätze der Cdur-Sonate —, die kaum auf der Violine zu bewältigen sind! Etwas anderes ist es um die Übertragungen der Violoncell-Suiten auf die Geige, die s. Z. von Ferdinand David und neuerdings von Joseph Ebner in Zürich vorgenommen wurden. Denn hier verhält es sich umgekehrt: gewisse Akkorde und Gänge, die in der originalen Fassung auf dem Violoncell recht schwer klangschön herauszubringen sind, lassen sich auf der Armgeige ganz mühelos spielen. Überdies eignen sich diese Bearbeitungen ganz vortrefflich zur Einführung in Bachs polyphonen Stil und können deshalb als Vorstudien zu seinen Violinsoli nicht warm genug empfohlen werden.

Auf Grund meiner in den wichtigsten Archiven des In- und Auslandes gesammelten Erfahrungen darf ich kühnlich behaupten, daß kein zweites Werk der deutschen Violinliteratur des 18. Jahrhunderts zu Lebzeiten seines Autors eine so weite Verbreitung gefunden hat wie Bachs Sonaten und Partiten. Die große Anzahl ihrer noch vorhandenen Abschriften beweist es zur Genüge. Besitzt doch allein schon die Berliner Staatsbibliothek deren nicht weniger als fünf, in ihnen freilich zugleich die kostbarsten und wichtigsten von allen. Nachdem sie 1841 den Nachlaß Georg Völchhaus angekauft hatte, in dem sich zwei Handschriften unseres Werkes befanden, von denen die eine als ein Autograph Bachs¹⁾, die andere als ein solches seiner zweiten Frau, Anna Magdalena, gilt, erwarb sie im

¹⁾ Es trägt auf der untersten Notenzeile der ersten Seite die Notiz: „Dieses von Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebene treffliche Werk fand ich unter altem, für den Butterladen bestimmten Papier, in dem Nachlasse des Clavierspielers Palschau zu St. Petersburg 1814. Georg Völchau.“

Frühjahr 1917 aus dem Nachlaß Wilhelm Rusts eine Reinschrift, die, mit dem Datum „ao. 1720“ versehen, ganz sicher ein Bachsches Autograph ist. In ihrer Gesellschaft befand sich eine weitere Kopie, die kaum viel jünger sein kann, jedoch von einer anderen Hand herrührt. Zwischen beiden Erwerbungen steht zeitlich noch ein Sammelband aus dem Besitze J. A. Roichs in Leipzig, der u. a. eine von dem Bachverehrer Johann Peter Kellner angefertigte, mit „Frankenhayn, d. 3. Juli 1726“ datierte Abschrift der drei Sonaten und zweier Partiten enthält¹⁾. Dann verwahrt dieselbe Bibliothek noch eine etwas jüngere Kopie beider Zyklen, die wie ein in Dresden befindliches Manuskript den Titel »Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato del Sig^{re} Bach« führt und mit »Giov. Godofr. Berger possessore« gezeichnet ist.

Die beiden Pölschauschen Handschriften, die Kellnersche Kopie und der alte Simrock'sche Druck mit dem Titel »Studio o sia tre Sonate per il Violino solo del Sig^r Seb. Bach« haben nun Alfred Dörffel als Vorlagen zur Herstellung des für die Bach-Gesellschaft bestimmten Textes der Sonaten und Partiten gedient. Da sie in vielen Einzelheiten ganz erheblich voneinander abweichen und Dörffel das Bachsche Autograph von 1720, das Joachim und ich für unsere bei Bote & Bock erschienene Ausgabe benutzten, noch nicht kannte, hatte er eine Aufgabe vor sich, die nur ein so einsichtiger und gewissenhafter

¹⁾ Die h-moll-Suite fehlt ganz; von der in d-moll stehenden fehlen die beiden ersten Sätze und von der letzten die Loure, das Menuet II, die Bourrée und die Gigue. Auffällig sind überdies die vier Kürzungen, die Kellner an der Chaconne vornahm. Darauf gerichtet, allen schwierigen Griffen aus dem Wege zu gehen, erleichtern sie deren Ausführung zwar ganz erheblich, geben aber zugleich die wirksamsten Stellen völlig preis. So springt er vom 10. Kuplet ohne weiteres zum 15., verzichtet also auf die großartige Arpeggiensteigerung, macht dann mit dem 5. Takt dieses Kuplets einen Sprung zum 17. (dem zweiten in Dur), läßt die Strophen 21–26 ganz weg und springt mit dem Abschluß der 28. zur 2. Hälfte der nächsten. Da es bei diesem Erleichterungsverfahren nicht ohne Gewaltthaten abging, ist kaum anzunehmen, daß Bach es gebilligt hat. Wir werden es vielmehr als eine Eigenmächtigkeit Kellners zu buchen haben, dem das Stück in seiner ungekürzten Fassung technisch wohl zu schwer gewesen ist.

Mann, wie eben Dörffel einer war, mit vollem Gelingen zu lösen vermochte. Bloß in einem Punkte seines lesenswerten Vorwortes ist ihm ein kleiner Irrtum unterlaufen. Seine Berichtigung scheint mir deshalb von Belang zu sein, weil sie zu der Erkenntnis beiträgt, daß Bachs Kompositionen für die Violine allein im 18. Jahrhundert nicht nur in Deutschland verbreitet, sondern bereits auch in Frankreich bekannt waren. Denn 1802 ist zwar die früheste Gesamtausgabe derselben bei Simrock in Bonn unter dem oben angeführten Titel erschienen, der erste Abdruck der Cdur-Fuge war jedoch schon in dem 1798 publizierten Sammelwerk »L'Art du Violon . . .« von Biottis Schüler Jean Baptiste Cartier erfolgt. Sie bildet den Abschluß des 140 Nummern aufweisenden Buches und ist mit der Überschrift versehen »Fuga de la Sonate III^e par Joh. Seb. Bach. Le manuscrit appartient au C^{en} Gaviniés«. Sowohl diese Überschrift wie die Stelle, an der die Fuge steht, erweckt unsere Aufmerksamkeit. Denn da Cartier die in seiner Kollektion enthaltenen Stücke zumeist nach dem Grade ihrer technischen Schwierigkeit geordnet hat, muß er das Bachsche opus für das nec plus ultra alles dessen gehalten haben, was einer Geige überhaupt zugemutet werden kann. Und er war völlig im Rechte damit, unbeschadet vieler anderer überaus schwieriger Werke, die sein Buch sonst noch aufweist. Andererseits wieder läßt die genaue Angabe, daß die Fuge der dritten Sonate angehört und „Bürger“ Gaviniés der Eigentümer der Handschrift sei, darauf schließen, daß der große französische Geiger nicht nur diesen Bruchteil der Bachschen Violinsoli, sondern auch die übrigen Sonaten gekannt, sie vielleicht sogar besessen hat. Aber schon die Tatsache seiner Vertrautheit mit der Cdur-Fuge allein genügt, um manche Zumutungen zu erklären, die er, vom virtuosen Standpunkt natürlich, in seinen »Vingt-quatre matinées« und andern Werken an den Ausführenden stellt.

Im August 1843 erschienen bei Fr. Kistner in Leipzig drei Hefte unter dem Titel „Sechs Sonaten für die Violine allein von Joh. Sebastian Bach. Studio ossia tre Sonate per il Violino solo senza Basso. Zum Gebrauch bei dem Con-

servatorium der Musik zu Leipzig mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von Ferd. David. Für diejenigen, welche sich dieses Werk selbst bezeichnen wollen, ist der Original-Text, welcher nach der auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift des Komponisten aufs genaueste revidiert ist, mit kleinen Noten beigelegt¹. Letztere Angabe ist, wie auch Dörffel schon festgestellt hat, insofern irreführend, als der Davidschen Bearbeitung keineswegs die „Original-Handschrift des Componisten“ zugrunde liegt, sondern der alte Simrock'sche Druck von 1802 mit all seinen Fehlern und Ungenauigkeiten sowohl wie seinem sonderbaren Titel¹). Wem dieser seine Herkunft verdankt und auf welchen Verschlimmbesserer die Abweichungen zurückzuführen sind, durch die sich die Simrock-Ausgabe von sämtlichen zur Stunde bekannten Manuskripten unterscheidet, ist noch unaufgeklärt. Genug, daß nicht nur David sie übernahm, sondern von ihm auch Robert Schumann in seiner 1854 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe mit unterlegter Klavierbegleitung. Joseph Hellmesberger, der Bearbeiter der Bachschen Violinsoli für die Edition Peters, fußt ebenfalls auf der Simrock-Davidschen Lesart, wie die nachstehenden, aufs Geratewohl herausgegriffenen Beispiele dartun mögen²). So lautet die 2. Hälfte des 1. Taktes im Adagio der 1. Sonate bei Bach, mit Hinweglassung der Doppelgriffe:

1) Dörffel sagt darüber in seinem Vorwort: „Einen irgendwie authentischen Ursprung kann dieser Titel nicht haben, obgleich er mit dem Inhalte des Heftes insofern nicht in Widerspruch tritt, als derselbe in der That nur die Überschriften »Sonata I. II. III.« aufweist. Eigenthümlicherweise vereinigen sich unter je diesen Überschriften gleichzeitig die Sonaten mit den ihnen nachfolgenden Partiten, als wären sie ein Zusammengehöriges: es scheint, als habe man den Ausdruck »Partita« nicht zu deuten gewußt und ihn aus diesem Grunde ganz unterdrückt“.

2) D. Alard desgleichen, der bei Schotts Söhnen in Mainz unter dem Generaltitel »Les maîtres classiques du Violon« (56 Nummern) Bachs 1. Sonate, die d-moll- und die E-dur-Suite mit unterlegter Klavierbegleitung publiziert hat. Die weitaus beste französische Gesamtausgabe der Bachschen Geigensoli ist die von J. A. Garcin besorgte; sie stützt sich in der Hauptsache auf den Dörffelschen Text. Letzteres tut auch A. Busch in seiner 1919 bei Simrock erschienenen Bearbeitung.



dagegen bei Simrock, David, Schumann und Hellmesberger übereinstimmend:



also mit einem dazwischen geschobenen b und infolgedessen auch in anderer Rhythmisierung. Die 1. Hälfte des 10. Taktes im Adagio derselben Sonate lautet bei Bach:



bei den vier Herausgebern jedoch übereinstimmend:



Im 1. Takte des einleitenden Graves der 2. Sonate steht bei Bach auf dem 2. Viertel das leere g:



die vier Herausgeber, diesmal freilich in Dörffels Gesellschaft, haben es in gis verwandelt, ohne zu bedenken, daß der Baß die äolische oder, wenn man will, die obere Hälfte der melodischen amoll-Tonleiter im Abstieg darstellt und daß Bach das f und e nur deshalb um eine Oktave höher transponierte,

weil diese beiden Töne in ihrer natürlichen Folge auf der Violine, deren tiefster Ton ja die leere g-Saite ist, nicht mehr vorhanden sind.

Ich vermag alle diese Seltsamkeiten nur so zu deuten, daß David, dessen bona fides für mich außer jedem Zweifel steht und dessen Verdienste um die erste Phrasierungsausgabe des Bachschen Werkes in keiner Weise geschmälert werden sollen, zwar einen Kopisten beauftragt hatte, den in seinen Händen befindlichen Text nach dem kurz vorher von der Berliner Bibliothek erworbenen Manuskript zu revidieren, daß dieser es jedoch aus Bequemlichkeit oder andern Gründen vorzog, sich bei seiner Arbeit des alten Simrock'schen Drucks als Vorlage zu bedienen.

Mit seiner Bearbeitung von 1843 hat David vielmehr als erster den Weg gewiesen, auf dem die mutmaßlichen Absichten Bachs mit unsern heutigen musikalischen und geigerischen Anschauungen in Einklang zu bringen sind. Er ging dabei erstlich von der Überlegung aus, daß Bach seine Violinsachen wohl nur deshalb in so sparsamer Weise mit Vortragszeichen versah, um den Ausführenden in der Bewegungsfreiheit nicht zu beengen; zweitens von der Annahme, daß er hinsichtlich der Dynamik, der Wahl von Stricharten, Fingersätzen und dergleichen auf die Einsicht und Erfahrung des Darstellers rechnete, wenn anders die Wiedergabe nicht trocken ausfallen sollte. Besondere Anerkennung verdient es nun, daß David diese Erwägungen in seiner Ausgabe nicht in diktatorische Formen gekleidet hat, sondern mit dem Abdruck des vermeintlichen Urtextes auf einem kleineren, darunterliegenden Notensystem dem Studierenden die Möglichkeit gewährte, sich entweder seinen Vorschlägen anzuschließen oder sich eine eigene Lesart zurechtzumachen, vielleicht sogar zwischen beiden einen Ausgleich zu suchen. Das wichtigste ist jedoch Davids Stellungnahme zu der immer noch strittigen Frage über die Ausführung der Bachschen Akkordik und Polyphonie. Sie erfordert eine eingehende Erörterung.

Jeder in guter Schule ausgebildete Geiger ist ohne weiteres imstande, bei herzhafter Tongebung dreistimmige Akkorde

im Abstrich zusammenklingend anzuschlagen¹⁾. Im Aufstrich läßt sich die Prozedur schon etwas schwieriger an; doch wird sie bei andauernder Übung immer besser gelingen, zumal sie ja auch in der modernen Violinliteratur häufig genug verlangt wird. Wieder etwas anderes ist es, wenn die Tongebung zart und weich sein soll, wie in den getragenen Mittelsätzen der Bachschen Sonaten. Hier ist eine leise Arpeggierung von der tiefsten zur höchsten Saite nötig, die freilich so geschickt bewerkstelligt werden muß, daß dem Zuhörer die Illusion bleibt, die betreffenden drei Töne wenigstens im Augenblick des Anschlags gleichzeitig vernommen zu haben. In besonderen Fällen ist jedoch auch dem umgekehrten Arpeggieren, d. h. dem von den höheren zu den tieferen Saiten, das Wort zu reden; so überall da, wo der betreffende Akkord in der Oberstimme den Schlußton einer im Fluß gewesenen Melodie enthält, zugleich aber im Baß den Anfangston einer neuen oder doch wiederkehrenden Phrase, wie z. B. in der Siziliana der g-moll-Sonate, deren 1. und 4. Takt ich hierher setze:



Hier erfordern es sowohl die musikalische Logik wie die Plastik der Darstellung, daß an der mit einem nach unten weisenden Pfeil vermerkten Stelle zuerst das eingestrichene b erklingt, bevor der um eine Oktave tiefer liegende Anfangston des Themas angestrichen wird. Das dazwischen befindliche d ist bloß Harmoniefüllung. Diese Ausführungsweise ist jedoch nur in Stücken von zartem Ausdruck wie die vorgenannte Siziliana

¹⁾ Vgl. meine Ausführungen „Doppelgriff-Studien in der ersten Lage“ zu Anfang des 2. Bandes der Violinschule von Joachim-Moser.

ratsam und am Plage. Denn in Kompositionen von energischer Haltung, z. B. der Chaconne, hängt es von der persönlichen Geschicklichkeit des betreffenden Spielers ab, den Bogen so zu steuern, daß er trotz des gleichzeitigen Anschlags dreistimmiger Akkorde auf der jeweils tiefsten Saite ruhig weiterfließt und erkennen läßt, daß ein eventuell neu auftretendes oder wiederkehrendes Motiv von ihr ausgeht.

Daß die Prozedur des Arpeggierens in umgekehrter Richtung zu Bachs Lebzeiten auch schon in Frankreich ausgeübt wurde, mögen einige Stellen aus dem ersten Satz von J. M. Leclairs Sonate »Le tombeau« beweisen, die ich nach der Originalausgabe v. J. 1734 folgen lasse. Vermutlich gehören sie zu den Ursprungsquellen für jenes „Zurückschlagen“ des Bogens, dessen sich manche Geiger zuweilen auch bei Bach bedienen, wo es jedoch keine Existenzberechtigung hat, jedenfalls nicht zu der von ihnen erhofften Wirkung führt, sondern nur Unruhe in die Darstellung bringt.



II.

In einem „Dresden, 9. Nov. 1845“ datierten Brief¹⁾ wurde Mendelssohn von dem zu jener Zeit in der sächsischen Hauptstadt lebenden Schumann gebeten, den jungen Joachim

¹⁾ Vgl. „Joseph Joachim. Ein Lebensbild.“ Von Andreas Moser. (Deutsche Brahmsgesellschaft; I. S. 74.)

zur Mitwirkung in einem Konzert „aufzumuntern“, für das man ursprünglich Frau Clara als Solistin vorgesehen hatte, die jedoch plötzlich erkrankt war. „Der kleine Joachim kam und spielte“, wie sie unter dem 11. November 1845 in ihrem Tagebuch notierte, „ein neues Violinconcert von Mendelssohn, das wundervoll sein soll“. Des noch nicht fünfzehnjährigen Knaben frühreife Künstlerschaft hatte den bei der Aufführung anwesenden Konzertmeister Lipinski so entzückt, daß er von Stund an zu dessen wärmsten Verehrern und Bewunderern zählte und ihn zu einem Besuch in seiner Wohnung einlud. Bei dieser Gelegenheit machte es sich denn ganz von selbst, daß Lipinski, der damals als der bedeutendste Bachspieler galt, die Rede auf des Thomaskantors Geigen soli brachte, obzwar er meines Wissens niemals eines davon in der Öffentlichkeit vorgetragen hat. Und da zwei Jahre vorher die Davidsche Bearbeitung derselben bei Ristner erschienen war, fügte es sich ebenfalls von selbst, daß sich die Unterhaltung zwischen dem alternden und dem heranwachsenden Meister alsbald um die Ausführung mancher Doppelgriffstellen bei Bach, so z. B. im ersten Kuplet der Chaconne drehte:



Lipinski forderte hierfür die Anwendung des zurückschlagenden Bogens und berief sich auf den aus den Biographien Haydns und Beethovens bekannten Geiger Johann Peter Salomon (geb. 1745 zu Bonn, gest. 1815 in London), der es ebenso gehalten hätte. Von der Richtigkeit dieser Ratschläge anscheinend überzeugt, übte sich nun der wieder nach Leipzig zurückgekehrte Joachim die Chaconne darnach ein und spielte sie eines Tages

Mendelssohn vor. Der schlug jedoch die Hände über dem Kopf zusammen und rief ihm ganz aufgeregt zu: „Wie können Sie sich bloß auf solch verkünstelte Manöver einlassen? Spielen Sie die Bachschen Sachen getrost in Ihrer bisherigen gesunden Weise und lassen Sie sich vor allem sagen: Intelligente, wirklich musikalische Menschen hören nicht nur mit dem äußeren, sondern auch mit dem inneren Ohr und wissen insolgedessen stets, wo ein Motiv herkommt und wohin es geht; für die unmusikalischen ist ohnehin kein Kraut gewachsen, Sie mögen die betreffenden Stellen nach den Ratschlägen Davids, Lipinskis oder irgend eines anderen ausführen!“ Dieser Zuruf hat Joachim Zeit seines Lebens nicht nur zur eigenen Richtschnur gebient, sondern ward von ihm auch seinen Schülern gegenüber stets zur Anwendung gebracht, wenn diese Gefahr liefen, seiner Meinung nach falsche Seitenwege einzuschlagen. Was jedoch seine persönliche Bachinterpretation anlangt, so wurde ihm dafür noch eine besondere Genugtuung zuteil. Denn als er einige Jahre später wieder in Dresden konzertierte und u. a. auch die beiden ersten Sätze der Cdur-Sonate spielte, war Lipinski von deren vollendeter Wiedergabe so begeistert, daß er sich nicht enthalten konnte aufs Podium zu stürzen, um Joachim angesichts des ganzen Publikums zu umarmen¹⁾. Und als dieser ihm hierauf im Künstlerzimmer zuraunte, er möge es nicht für ungut nehmen, daß er sich hinsichtlich der Ausführung der Doppelgriffe mehr an Mendelssohns denn an die Lipinskischen Ratschläge gehalten, klopfte ihm der alte Herr begütigend auf die Schulter und sagte in seinem polnisch-deutschen Dialekt: „Keine Rechtfertigung, lieber Freund, keine Rechtfertigung, so wie Sie machen wird immer gutt sein, ferr gutt sogar!“

Aus dem vorstehend Mitgeteilten scheint hervorzugehen, daß Mendelssohn an der Davidschen Bearbeitung nicht ganz unbeteiligt war, zumal beide Künstler bereits im Winter 1839/40 zwei Bachsche Violinsoli und in einem „historischen Konzert“ insbesondere die Chaconne mit der von Mendelssohn unterlegten

¹⁾ Vgl. W. von Wasielewski „Aus siebenzig Jahren“. Stuttgart und Leipzig, 1897.

Klavierbegleitung gespielt hatten¹⁾. Über erstere Darbietung schrieb Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“²⁾ unter dem 15. Mai 1840: „In einer von der Direktion der Gewandhauskonzerte veranstalteten Abendunterhaltung spielte Hr. Konzertmeister David in ausgezeichnetster Weise, und von Mendelssohn begleitet, zwei als Compositionen unschätzbare Stücke, von denen früher behauptet worden ist, „es ließe sich dazu keine andere Stimme denken“³⁾ — was denn Mendelssohn in schönster Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte, daß es eine Lust war zu hören“. Als Schumann diesen Satz schrieb, wußte er freilich nicht, daß David vorher um keinen Preis zu bewegen gewesen war, mit einer Geige ganz mutterseelenallein vor die Rampe zu treten. Erst als Mendelssohn ihn eines Tages mit dem von ihm angefertigten Akkompagnement zur Chaconne⁴⁾ überraschte, erklärte er sich in dessen Gesellschaft zur Vorführung bereit.

Mit der Behauptung, daß Bach selbst „eine einzige Melodie so einzurichten verstand, daß keine zweite singbare Stimme dagegen gesetzt werden konnte“, wird Forkel vor allem jene Sätze im Auge gehabt haben, in denen keine gleichzeitig erklingenden Akkorde vorkommen, also Stücke, die man gemeinhin „einstimmige“ nennt, obschon ihnen eine dazugehörige Harmonie gewissermaßen eingeboren ist. Nun muß bei allem

1) Vgl. A. Dörffels „Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. Nov. 1781 bis 25. Nov. 1881“; S. 98.

2) 12. Band, S. 40: „Musikleben in Leipzig während des Winters 1839/40“.

3) Bezieht sich auf Forkel, der in seinem Buch „Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“ (1803) auf S. 31 sagt: „Wie weit Bachs Nachdenken und Scharfsinn in der Behandlung der Melodie und Harmonie ging, wie sehr er geneigt war, alle Möglichkeiten in beyden zu erschöpfen, beweiset auch sein Versuch, eine einzige Melodie so einzurichten, daß keine zweyte singbare Stimme dagegen gesetzt werden konnte. . . . Diesem Versuch haben wir 6 Soli für die Violine und 6 andere für das Violoncell zu verdanken, die ohne alle Begleitung sind, und durchaus keine zweyte singbare Stimme zulassen. . . .“

4) Das Davidsche Handexemplar mit der Dedikation „Seinem Freunde Fischhoff“ befindet sich nun in der Handschriftensammlung der Staatsbibliothek zu Berlin.

Respekt vor dem um die Bachforschung sonst so verdienten Gelehrten freilich gesagt werden, daß seine These, weil offene Türen einrennend, nicht nur an und für sich müßig, sondern auch nicht gerade glücklich gefaßt war: sie konnte zu Mißverständnissen Anlaß geben und hat in der Tat auch öfters dazu geführt. Denn wie sich der Cantus eines Liedes auf mehrfache Weise harmonisieren läßt — man denke nur an die vierfache Umdeutung eines und desselben Chorals in der Matthäus-Passion —, so können innerhalb gewisser Grenzen zu jeder Melodie auch neue Kontrapunkte erfunden werden. Die Gefahr liegt bloß darin, daß die neu hinzutretenden Stimmen den ursprünglichen Sinn der Melodie entweder in einer vom Komponisten nicht vorhergesehenen Beleuchtung zeigen oder ihn unter Umständen ganz und gar aufheben. War Forkels Behauptung also gemeint — und anders ist sie ja wohl kaum aufzufassen —, so hat er zweifellos Recht damit gehabt. Denn faktisch ist es weder Mendelssohn noch Schumann gelungen, mit der von ihnen unterlegten Begleitung etwas auszudrücken, was in nuce nicht schon im Geigenpart enthalten war, ganz gleich, ob er sich in Harmoniebrechungen ergeht oder auf melodischem Weg in skalarmäßigen Gängen. Wenn letzterer also schreibt, der am Klavier sitzende Mendelssohn hätte die in Rede stehende Behauptung „in schönster Art widerlegt, indem er das Original mit allerhand Stimmen umspielte“, so ist diese Meinung wieder insofern unzutreffend, als „umspielen“ ja keineswegs das Hinzutreten einer „zweiten singbaren Stimme“ bedeutet, sondern bloß das Unter- oder Übermalen, bzw. Ausschmücken von etwas bereits Vorhandenem in reicherer Aufmachung. Man sieht: im Grunde läuft Schumanns Auffassung des Geschehnisses auf die irrtümliche Interpretation eines von Forkel zwar richtig empfundenen, aber ungenau formulierten Gedankens hinaus.

Der erste, der im 19. Jahrhundert den Mut fand, die Bachschen Violinsoli in ihrer Originalgestalt¹⁾ wieder öffentlich

¹⁾ Wahrscheinlich war es der Untertitel „Studio“ der Simrock-Davidschen Ausgabe, der in manchen Geigern die Meinung erweckte, es handle sich mit den Bachschen Solosachen eigentlich um Etüden. So rubriziert

zu spielen, war der dreizehnjährige Joachim¹⁾. Dieser Gepflogenheit ist er auch als reifer Mann stets treu geblieben, selbst nachdem Schumann 1854 bei Breitkopf & Härtel eine Klavierbegleitung zu sämtlichen Sonaten und Partiten herausgegeben und das Joachim überreichte Exemplar derselben mit der Widmung „Dem besten Dolmetsch dieser Wundermusik“ versehen hatte. Er tat das nicht nur aus Pietät Bach gegenüber, sondern weil er — „blutenden Herzens zwar“ — Schumanns Bearbeitung überhaupt überflüssig fand. Überflüssig schon deshalb, weil Bach von Haus aus die Absicht hatte, die Geige mit dem ihr zugeschriebenen Werk auf sich allein zu stellen und in dieser Eigenartigkeit wirken zu lassen. Daß er dabei zuweilen bis an die äußersten Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit ging, ist eine Sache für sich, die überdies auch durch ein unterschobenes Akkompagnement nicht aus der Welt geschafft wird.

Im großen und ganzen ist die Schumannsche Bearbeitung denn auch für das Musizieren in der Öffentlichkeit ohne praktische Konsequenzen geblieben, wiewohl nicht geleugnet werden soll, daß sie in der Studierstube „strebend lernenden Kunstjüngern“, die in Angelegenheiten der Harmonielehre noch nicht sicher sind, zuweilen recht gute Dienste zu leisten vermag. Namentlich da, wo der modulatorische Verlauf eines Stückes verschiedene Deutungen zuläßt, werden sie sich in dem Sinne, in dem Wagner zu Faust sagt: „Mit Euch, Herr Doktor, zu spazieren ist ehrenvoll und ist Gewinn“ der Führung „Meister Raros“ gläubig anvertrauen dürfen.

Die von Ferdinand David in seiner Bearbeitung vorgeschlagene Ausführungsart mehrgriffiger Stellen beruht in der

sie denn auch Albert Tottmann in seinem „Führer durch den Violin-Unterricht“ (Leipzig, 1874) unter Stufe VI^a der instructiven Werke mit der Begründung: „Ihres polyphonen Satzes wegen sind sie zugleich als Doppelgriffstudien von hohem Werthe, weshalb es nicht befremden möge, dieselben hier aufgeführt zu finden.“

¹⁾ Vgl. dessen Brief vom 15. Oktober 1844 an Joseph Böhm in Wien („Briefe von und an Joseph Joachim“, herausgegeben von Johannes Joachim und Andreas Moser. Verlegt von Julius Bard in Berlin. I; S. 3).

Hauptsache auf folgenden Erwägungen. Erstlich, daß es bei der starken Wölbung unseres Geigenstegs nicht möglich ist, drei- oder gar vierstimmige Akkorde vermittelt des heutigen Bogens so anzustreichen, daß sie — zumal in langsamer Bewegung — von Anfang bis zu Ende in gleicher Volltönigkeit ausklingen wie etwa auf der Orgel oder dem Harmonium. Zweitens, daß sich in den getragenen Sätzen Bachs der Verlauf der melodischen Linie weit besser verfolgen und übersehen läßt, wenn die sich von Harmonie zu Harmonie hinüberschlingenden Arabesken nicht durch das Bleigewicht ausgehaltener Akkorde beschwert werden; es genüge vielmehr, die betreffende Harmonie bloß anzuschlagen und es dem Zuhörer zu überlassen, sich deren Fortklingen durch das „innere Ohr“ zu ergänzen, wie beim Klavier. Letztere Forderung wird ohnehin überall da zu erfüllen sein, wo eine dazwischenliegende Saite die wörtlich genaue Ausführung auch vermittelt einer andern Art von Bogen zur Unmöglichkeit stempelt; so z. B. im nachstehenden Takt aus dem Adagio der g-moll-Sonate:



Die auf Grund dieser Überlegung tatsächlich zu erzielende größere Plastik in der Darstellung kommt auch den Fugen namentlich da zugute, wo sich deren Themen zu Drei- und Viertonharmonien aufstürmen. Joachim, der sich bei seinen Vorträgen der Sonaten und Partiten bis zum Erscheinen der von Dörffel für die Bachgesellschaft besorgten Ausgabe (1880) an die Einrichtung Davids gehalten hatte, ging in den letzten Jahrzehnten seines Lebens in manchen Punkten über die Vorschläge seines ehemaligen Beraters noch hinaus; so beispielsweise in der Darstellung des Themas der Chaconne. Mit der Begründung, es mit einem Reigen zu tun zu haben, bei dem trotz des natürlichen Akzents auf dem ersten Viertel das Hauptgewicht der Betonung stets auf das punktierte zweite Viertel fällt, glaubte

er den mit „fatalistischer Energie“ auftretenden Tanzrhythmus erst dann zu eindringlicher Wirkung bringen zu können, wenn das letzte Achtel im Takt nicht mit einem schweren Akkord belastet ward. Wo Bach jedoch im Verlauf des Stückes — so namentlich im 22. Kuplet — den Auftakt ausdrücklich mehrstimmig notierte, hat er ihn selbstverständlich auch in der vorgeschriebenen Weise ausgeführt. Zur Verdeutlichung des Gesagten setze ich sowohl das Thema wie seine 22. Strophe hierher:

Thema.

Bach. 

Joachim. 



22. Kuplet.



usw.

In Wirklichkeit ist man jedoch selbst im Abstrich gar nicht imstande, Viertonharmonien wie die vorstehenden in allen Stimmen zugleich ihrem vollen Zeitwert entsprechend auszuhalten, geschweige denn im Aufstrich. Hier muß jenes vorhin erwähnte Arpeggieren eintreten, bei dessen geschickter Ausführung der Zuhörer sich einbildet, wenigstens im Augenblick des Anschlags die betreffenden Akkorde im Zusammenklang vernommen zu haben; de facto werden, zumal bei den auf das zweite Taktteil fallenden punktierten Vierteln, nur die beiden Oberstimmen ausgehalten. Bei den im Thema der Chaconne zu Anfang des 4. Taktes stehenden Tripelgriffen hingegen ist ein volles Ausklingen aller drei Stimmen sehr wohl möglich. Denn durch andauernde Übung kann man erreichen, daß der Bogen sowohl auf- wie abwärts in stetigem Fluß drei Saiten zugleich anstreicht, was dann einen vollen und runden, an ein Harmonium gemahnenden Klang verursacht. Bei den nachstehenden mit einem Stern vermerkten Akkorden, deren erster in der h-moll-Sarabande, der zweite in der d-moll-Sarabande vorkommt, werden freilich alle Arpeggierungskünste versagen.



Das liegt aber nicht etwa an einer mangelhaften Bogenführung, sondern an den Quadrupelgriffen selber, für die es keinen vernünftigen, in der Praxis anwendbaren Fingersatz gibt. Man wird sie also wohl oder übel in der von David angedeuteten Form ausführen müssen, indem man die beiden unteren Töne jeweils als kurze Vorschläge behandelt:

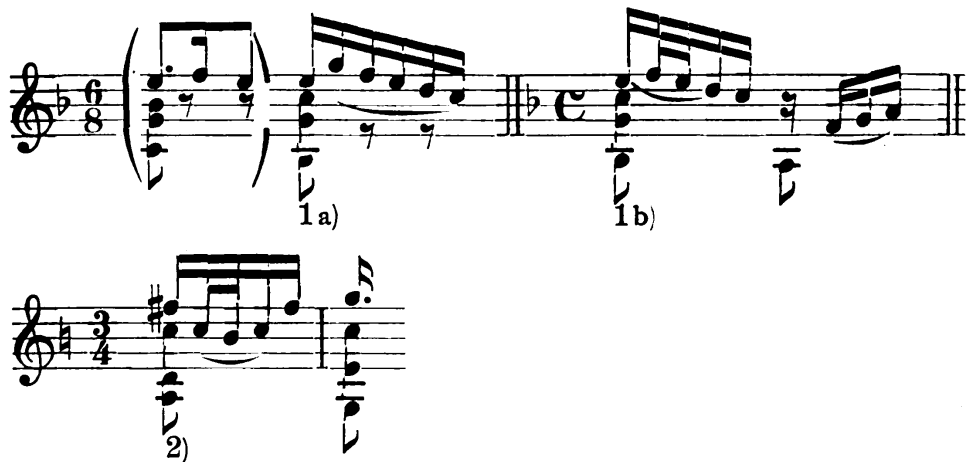


Ein ähnliches Verfahren wird bei Stellen wie den folgenden, die der d-moll-Sarabande und dem F-dur-Largo entnommen sind, Platz greifen müssen:



Bei ihnen liegt eine buchstabengetreue Ausführung deshalb außer dem Bereich der Möglichkeit, weil jener Finger, der den Triller zu schlagen hat, auf der nächsttieferen Saite mit dem Aushalten der Harmonie beschäftigt ist. Man wird also letztere nur ganz kurz — nach Art eines betonten Vorschlags — anschlagen können, wenn anders der melodische Verlauf der Oberstimme keine Störung erleiden soll.

Schließlich sei auch noch einiger vierstimmiger Akkorde gedacht, über deren Ausführungsweise schon so manches heftige Wort gesprochen und geschrieben worden ist. Ich setze zwei von ihnen hierher:



1a) und 1b) kommen in der Siziliana der ersten, bzw. im Largo der dritten Sonate vor, 2) steht im Andante der zweiten. Man fährt beim Einüben der ersten Viertonharmonie am besten, wenn man zunächst den Quartsext-Akkord g c e in der ersten Lage und dann das darunterliegende b, welches ihn zum Sekund-Akkord stempelt, in der zweiten Position greift.

Das wird namentlich jenen Geigern nicht schwer fallen, die gewöhnt sind, die nachstehenden Takte aus der 31. Etüde von Fiorillo mit den Fingersätzen Edm. Singers zu spielen:



Die zweite Viertonharmonie 2) hinwiederum wird am klangschönsten hervorzubringen sein, wenn man den Tritonus c fis in der halben Lage, das tiefe a dagegen in der ersten Position greift; denn das d, weil leere Saite, kommt für die Finger nicht in Betracht. Der Vorgang wird wesentlich dadurch erleichtert und in der Intonation gesichert, daß man schon vor dem Quadrupelgriff in die halbe Lage geht; also:



Nun aber finden es manche Geiger, die an dem Daumen ihrer linken Hand ein sehr biegsames Nagelgelenk besitzen, weit bequemer, die auf der G-Saite liegenden Töne der Akkorde 1a), 1b) und 2) mit dem Daumen zu greifen, wodurch bei 2) das Gleiten in die halbe Lage natürlich gegenstandslos wird. Sie ahmen damit teils bewußt, teils unbewußt eine Prozedur nach, die der französische Geiger Louis Francoeur im ersten Buch seiner »Sonates à Violon seul et la Basse« v. J. 1715 ausdrücklich vorschreibt. Wasielowski¹⁾ nennt sie „eine Lizenz, die freilich gegen die Grundsätze des schulgerechten Violinspiels verstößt“. Ich vermag dieser Meinung nicht beizupflichten; denn wenn den Cellisten die Benutzung des Daumens gestattet ist, warum soll sie den Geigern vorenthalten sein? Hauptsache bleibt doch, daß die mit seiner Hilfe hervorgebrachten Harmonien rein und gut klingen und daß die musikalischen Absichten des betreffenden Autors keine Schädigung erleiden.

1) „Die Violine und ihre Meister“; S. 339.

III.

In einem sehr lesenswerten, zum Nachdenken anregenden Aufsatz „Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters“¹⁾ weist Arnold Schering darauf hin, daß unsere heutige Bachpflege schon deshalb zu keiner völligen Wiedergeburt führen könne, „weil uns der alte Instrumentenapparat fehlt“, dessen sich die ausübenden Musiker und Liebhaber in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedienten. Die Violine zwar besitzen wir noch in ihrer damaligen Einrichtung, der Bogen jedoch hat mittlerweile eine veränderte Gestalt angenommen und infolgedessen eine ganz andere Handhabung und Streichtechnik mit sich gebracht. „Die Haare des Violinbogens waren zu Bachs Zeiten nur locker (ohne Schraube) an der Stange befestigt und wurden vom Daumen der rechten Hand nach Belieben fester oder lockerer gespannt. Der freie Gebrauch des Handgelenks und der „springenden“ Bogenstricharten schränkte sich somit auf ein Minimum ein, wofür dem doppelgriffigen Spiel ein weiter Raum zur Entfaltung geschaffen wurde. Akkordverbindungen, wie sie in der Gmoll- und Cdur-Fuge, in der Chaconne, im Präludium der fünften Sonate stehen — der ältere Praktiker Joh. Jak. Walther bietet eine Reihe kongenialer Stellen, u. a. (im »Hortus chelicus« von 1694)



werden heute mühsam durch Zurückwerfen des Bogens auf die tieferen Saiten hervorgebracht, während ihnen früher durch

¹⁾ Ursprünglich für die 40. Nummer des 71. Jahrgangs der „Neuen Zeitschrift für Musik“ verfaßt, bildet er nun in erweiterter Form, jedoch mit Weglassung der Notenbeispiele, den abschließenden Aufsatz im „Bach-Jahrbuch 1904“.

²⁾ Sie gehören der Einleitung seiner »Serenata« an.

augenblickliches Lockerlassen der Haare — so daß sie sich über dem dünnen Saitenbezug wölbten — jegliche Härte genommen wurde. Von dem orgelartigen Klang, der hierbei mühelos erzeugt wurde, kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man die Haare des modernen Bogens losschraubt und — mit der Stange unterhalb des Instruments — vielgriffige Akkorde anstreicht. Bachs vielstimmige Fugen und namentlich Sätze wie die Siziliana der g-moll-Sonate, welchen selbst bei vollkommenster Ausführung durch moderne Geiger immer ein technischer Schlackenrest anhaften wird, finden aus dieser Praxis heraus ihre Erklärung, und wir können nur bedauern, daß mit ihr ein gut Teil der großartigsten Wirkungen alter Violinmusik unwiederbringlich verloren gegangen ist“

Soweit Schering, der zur Erhärtung des von ihm Gesagten zwei Gewährsmänner heranzieht: Georg Muffat im Vorwort zum »Florilegium secundum« v. J. 1698 und den Kantor und Organisten bei S. Catharin in Schwäbisch Hall Jos. Bernh. Caspar Majer mit seinem 1732 in erster, 1741 zu Nürnberg in „zweiter und viel-vermehrter Auflage“ erschienenen „Neueröffneten Theoretisch- und Practischen Music-Saal“. Untersuchen wir daraufhin die Angelegenheit etwas näher und sehen wir vor allem zu, welche Aussichten auf Erfüllung die Hoffnungen haben, welche Albert Schweizer in seinem „J. S. Bach“ an eine Renaissance des alten Bogens knüpft.

Der betreffende Passus bei Muffat lautet: „In Angreiffung des Bogens kommen die meisten Teutschen in den kleinen und mittlern Geigen mit den Kullisten über eins, indeme sie die Haare mit dem Daumen andrücken, und die andere Finger auff deß Bogens Rücken legen. Welche Weise auch bey dem Baß von denen Kullisten ins Gemein gehalten wird, und seynd hierinnen, was die kleine Geigen betrifft, die Welschen, als welche die Haare unberührt lassen, wie auch in dem Baß die Gambisten und andere, so die Finger zwischen das Holz und die Haar legen, unterschieden“ Und Majer sagt: „ Zweitens: soll der Bogen also gefaßt und beede Arme vom Leib gehalten werden, daß der rechte Daumen die

Haar nechst bei dem Härpflein etwas eindrücke, damit die Haare an selbigem wohl angezogen bleiben und man einen langen Strich und Klang von denen Saiten zuwegen bringen könne.“

Nun aber wissen wir durch Michel Woldemar¹⁾, daß Corellis angeblicher Lehrer G. B. Bassani bereits 1680 mit einem Bogen spielte, dessen Stange am Griffende mit einem gezähnten Bügel versehen war, und daß Corellis Streichgerät statt des Bügels schon einen Knopf erkennen läßt, der mutmaßlich mit einer Schraube in Verbindung stand, die die Anspannung des Haarbezugs regelte. Ob auch deren Zeitgenossen (G. B. Vitali, Antonio Veracini, Corelli, Lonati, Nicola Matteis senior usw.) derartige Bögen gebrauchten, entzieht sich zwar unserer positiven Kenntnis, ist jedoch sehr wahrscheinlich, zumal Muffat die von ihm geforderte „Angreifung“ ja ausdrücklich der bei den Welschen üblichen Handhabung gegenüberstellt. Und er darf als klassischer Zeuge gelten, da er ja 1682 studienhalber in Rom gewesen ist. Ganz sicher hat dagegen das durch Bachs Zeitgenossen repräsentierte jüngere Geschlecht der Geminiani, Somis, Locatelli, Vivaldi, Francesco M. Veracini, Tartini usw. schon Bögen benutzt, die sich am Frosch durch eine Schraubenvorrichtung regulieren ließen, wenn auch die Schraube selbst noch nicht so lang gewesen ist, wie bei den Streichgeräten des 19. Jahrhunderts.

Aus Muffats Vorwort ergibt sich jedoch, daß er seine Anweisungen nicht sowohl an die Adresse von Virtuosen und Solisten richtet, als vielmehr an jene der im Orchester tätigen Musiker, die er damit zur „Lullianisch-Französischen Art“ erziehen will, und er ist trotz seiner Gesprächigkeit überall sichtlich bemüht, nur ja keinen der in deutschen Landen wirkenden

¹⁾ Dieser 1750 zu Orléans geborene und 1816 in Clermont gestorbene Schüler Antonio Lolli hatte sich die Entwicklungsgeschichte des Bogens zu einem Spezialstudium erkoren und dessen Ergebnisse in seiner »Grande Méthode pour le Violon« (Paris chez Erard) niedergelegt. Ihr hauptsächlich sind die Abbildungen entnommen, die sich im „Antoine Stradivari“ von Fétis, in Julius Rühlmanns „Geschichte der Bogeninstrumente“ und in Jos. Wilh. v. Wasielewskis „Die Violine und ihre Meister“ vorfinden.

Künstler von Rang und Namen vor den Kopf zu stoßen; auch spricht er keineswegs von allen, sondern bloß von den „meisten Deutschen“. Noch weniger kommt in unserer Angelegenheit das Büchlein von Majer in Betracht; widmet er doch selbst in der zweiten Auflage seines 120 Seiten Queroktav füllenden Opusculums der Unterweisung im Violinspiel gerade drei Seiten! Es ist eben ein nur auf die allereinfachsten Bedürfnisse zugeschnittenes Lehrbuch für die gebräuchlichen Instrumente, in dem der brave, aber offenbar vom Weltengetriebe weitab lebende Autor den Lesern gerade so viel von seinem Wissen vorsetzt, als er selbst „ererbte von seinen Vätern hat“, und anscheinend ohne die leiseste Ahnung davon, daß, als sein „Music-Saal“ zum zweitenmal erschien, der Sieg des Schraubens bogens mit dem Knopf am Froschende bei den geigenden Virtuosen aller in Betracht kommenden Länder schon längst entschieden war. Das geht am deutlichsten aus der Abbildung hervor, die Michel Corrette seiner 1738 in Paris veröffentlichten »Ecole d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du Violon dans le goût François et Italien . . .« vorangestellt hat, zu einem Zeitpunkt also, der zwischen dem Erscheinen der ersten und der zweiten Auflage von Majers „Music-Saal“ liegt¹⁾. In den Stadtpfeifereien kleinerer Ortschaften mag der alte Bogen freilich noch manches Jahrzehnt am „Härfpflein“ mit dem Daumen „eingedrucket“ worden sein.

Hierzu tritt aber noch folgendes: Wie wir durch Fürstenau²⁾ wissen, hatte der vom Frühjahr 1716 bis zum Herbst 1717 in Venedig weilende Kurprinz Friedrich August von Sachsen

1) Was das Anfassen und Halten des Bogens im besondern betrifft, so heißt es daselbst im »Chapitre II: Je mets ici deux manières différentes de tenir l'archet. Les Italiens le tiennent aux trois quarts en mettant quatre doigts sur le bois, et le pouce dessous; et les Français le tiennent du côté de la hausse en mettant le premier, deuxième et troisième doigt dessus le bois, le pouce dessous le crin et le petit doigt acosté du bois. Ces deux façons de tenir l'archet sont également bonnes — cela dépend du maître qui enseigne«.

2) „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen.“ (Dresden 1862, I; S. 98 und 111 ff.)

gelegentlich eines Festes, das der Senat der Dogenstadt ihm zu Ehren gab, den Violinvirtuosen Francesco Maria Veracini gehört und war von dessen Leistungen so entzückt, daß er ihn sofort mit einem Jahresgehalt von zwölfhundert Talern für Dresden verpflichtete. Dort traf er Ende September in Gesellschaft des Ehepaars Lotti, der Kastraten Senesino und Verselli sowie anderer Berühmtheiten, die für die wieder aufgenommene und neu eingerichtete italienische Oper¹⁾ in der kursächsischen Residenz engagiert waren, ein und „wurde nach Überreichung dreier Violinsonaten, die er dem König gewidmet hatte, zum Kammerkomponisten ernannt“. Am 27. September 1717 war aber auch Torellis früherer Schüler Pisendel, der inzwischen sein Violinspiel bei Vivaldi in Venedig und bei Montanari in Rom vervollkommen hatte, wieder in die Heimat zurückgekehrt. Er wurde alsbald Veracinis gefährlichster Nebenbuhler auf dessen ureigenstem Gebiet, nämlich im Vortrag italienischer Konzerte und Sonaten, deren manche — ich erwähne nur Vivaldis Konzerte »fatti per il Sign. Pisendel« —²⁾ ausdrücklich für ihn geschrieben sind.

Es entsteht nun die Frage: Mit wieviel Wahrscheinlichkeit ist wohl anzunehmen, daß der unter den deutschen Geigern für die Bewältigung der Bachschen Sonaten und Partiten fraglos in erster Linie in Betracht kommende, jedoch in spezifisch italienischer Schule ausgebildete Pisendel noch einen Bogen jener Art gebrauchte, von der Schering in seinem Aufsatz spricht? Zieht man überdies noch in Erwägung, daß Lehrer, wenn anders ihre Unterweisung günstige Ergebnisse zeitigen soll, von ihren Schülern die Benutzung eines Handwerkszeugs von gleicher Beschaffenheit wie das ihrige zu verlangen pflegen — »cela dépend du maître qui enseigne« — zumal da, wo es sich um ihre eigenen, der Lehrer Kompositionen handelt, so dürfte die Wahrscheinlichkeit für die Bejahung der Scheringschen Hypothese nur eine äußerst geringe sein. Theoretisch wäre freilich ein Kompromiß denkbar, nämlich der, daß Pisendel zwar

1) Sie wurde am 25. Okt. 1717 mit dem von Antonio Lotti komponierten Melodramma pastorale „Giove in Argo“ eingeweiht.

2) Handschriftlich auf der öffentl. Bibliothek zu Dresden.

italienische Sachen mit dem Corellischen, seinen Bach jedoch noch mit dem alten deutschen Bogen spielte. Ich halte ihn aber der vielen Komplikationen wegen, die er zweifellos zur Folge gehabt hätte, praktisch für ganz ausgeschlossen. Vielmehr bin ich der Meinung, daß nicht nur Pisendel, sondern auch Walther und Westhoff, welch letzterer ja „anno 1681 mit gnädigster Erlaubniß eine Reise nach Italien that“¹⁾ und dort den Bügelbogen Bassanis kennengelernt haben wird, ihre eigenen Arbeiten schon mit einem solchen spielten, und zwar in ganz ähnlicher Weise wie sie hinsichtlich der Mehrgriffigkeit David in seiner Bachausgabe erstmalig angedeutet hat. Denn wenn auch zugestanden werden muß, daß sich polyphone Stellen, was das Aushalten von Harmonien anlangt, mit einem durch den Daumendruck zu regelnden Haarbezug notengetreuer ausführen lassen als mit einem durch die Schraube fixierten und dann zu jenem von Schering erwähnten orgelartigen Klang führen, so wird dieser doch eigentlich einzige Vorteil andererseits durch so viele Nachteile erkauft, daß eine Wiedereinführung des altdeutschen oder lullyanischen Bogens — und wäre es auch nur für die Wiedergabe der Bachschen Violinsoli — zu den ernstesten Bedenken Anlaß gäbe. Schließlich bestehen diese doch nicht bloß aus Tripel- und Quadrupelakkorden, sondern stellen, zumal die Chaconne, das Edur-Präludium und die Finalsätze der Sonaten, auch noch Anforderungen anderer Art an die Strichtechnik, zu deren befriedigender Ausführung der beste Tourte, Peccatte, Dodd, Süß oder Knopf gerade gut genug ist²⁾. Scherings Vorstoß

¹⁾ Nach Walthers Lexikon (1732).

²⁾ Anmerkung des Herausgebers. Dieser Ansicht des geschätzten Herrn Verfassers schließe ich mich — gegen die allzu optimistische Schweigers — durchaus an und möchte betonen, daß ich die von mir vor nunmehr 17 Jahren aus der „Härpflein“-Theorie gezogenen Konsequenzen heute selbst nicht mehr in vollem Umfange anerkenne. Ganz geklärt scheint mir indessen die Frage nach der Bogentechnik zur Zeit Bachs noch immer nicht. Muffat und Majer werden als Kronzeugen niemals übersehen werden können. Der bei Wasielowski (4. Aufl., S. 5) nach Fétis abgebildete Bogen Corellis (ca. 1700) ist eine Fälschung, von deren Dreistigkeit man sich auf Grund der beiden vortrefflichen großen Kupfer in Albinonis

zugunsten des alten Bogens dürfte demnach soweit als gescheitert anzusehen sein, daß wir uns nun getrost Albert Schweizer zuwenden können, der, in Anlehnung an Schering, auf S. 362 ff. seines „J. S. Bach“ zur stilgerechten Wiedergabe der unbegleiteten Geigenkompositionen unseres Meisters neben dem Harpfleinbogen auch noch für die Wiedereinführung des flachen Steges von Ole Bull eintritt, den er den „letzten Vertreter des Altkordspiels auf der Violine“ nennt. Dieses Eintreten für einen von allen ernsthaften Künstlern stets aufs heftigste befehdeten und verurteilten Apparat gibt sich um so verwunderlicher, als auch Schweizer dessen Schattenseiten keineswegs verkennet. Er meint zwar: „Der flache Steg stört viel weniger als man vermuten würde, da man bei Bach nicht in den hohen Lagen zu spielen hat, wo die Saite durch das Greifen so tief niedergedrückt wird, daß die Gefahr der gleichzeitigen Berührung zweier Saiten durch den Bogen eintritt. Auch Ole Bull gebrauchte, nach dem Bericht Spohrs, seine A- und D-Saite nur in der unteren Lage“. Andererseits jedoch führt er aus: „Selbst wenn man auf dem imitierten alten Bogen für die einstimmigen Passagen die Haare durch das Andrücken des Daumens so stark als möglich spannt, gelingt es nicht, den intensiven Ton des modern mechanisch angezogenen Bogens zu erzielen. Man erkaufte also die Tonschönheit durch eine Einbuße an Tonstärke. Schon Ole Bull mußte sich immer wieder den Vorwurf machen lassen, daß er nur über einen ganz schwachen Ton verfüge. Es fragt sich, ob das moderne Publikum sich an diesen weichen Klang ge-

XII Concerti op. 5 (um 1715) und in Veracini's Sonate op. 1 (1721) überzeugen kann. Sowohl der Albinonibogen, der einen Schraubenknopf erkennen läßt, wie der von Veracini, der dieses Kennzeichens entbehrt, stimmen in der durchaus ruthenförmig geschweiften, stechnadelspiß zulaufenden und daher mit dem Haarbezug einen spitzen Winkel bildenden Stange überein. Nicht theoretische Überlegung, sondern nur praktische Versuche mit derart getreu nachgebauten Bögen werden entscheiden können, in wie weit sie für Bach's Violinsonaten in Frage kommen oder nicht, wobei aber m. E. von vornherein alle aus moderner Anschauung gewonnenen ästhetischen Urteile über Tonsfälle, Stricharten und Handgelenkbeteiligung ausgeschaltet werden müßten.

wöhnen wird. In großen Konzertsälen wird man die Sonaten für Solovioline kaum auf die alte Art vertragen können, da der Ton nicht genug „tragen“ würde. In Kammermusik-aufführungen hingegen dürfte sich die stilgerechte Wiedergabe ausgezeichnet bewähren. Wer die Chaconne aber einmal so gehört hat, kann sie anders nicht mehr ertragen. Die Folge wird also sein, daß man die Stücke für Solovioline von den Programmen der großen Konzerte streichen wird, um sie der Kammermusik wiederzugeben, der sie allein angehören“.

Soweit Albert Schweitzer, der uns mit seinen Ausführungen ein geradezu klassisches Beispiel liefert, wie sich zuweilen selbst der flügste Autor, begeistert von einer Idee, zu Forderungen versteigen kann, deren Erfüllung in diesem Falle nicht mehr und nicht weniger bedeuten würde als eine Zerteilung der Geigerwelt in ausschließliche Bachspieler und solche, die den übrigen Teil der Violinliteratur zu übernehmen hätten. Denn wie ich vorhin schon den wohl theoretisch denkbaren Kompromiß, daß Vissendel italienische Kompositionen mit dem welschen, die Bachschen und ihnen verwandte Werke dagegen mit dem altdeutschen Bogen gespielt, aus praktischen Erwägungen für ausgeschlossen hielt, so aus denselben Erwägungen die Verwirklichung der Schweitzerschen Vorschläge erst recht. Sagt er doch selber: „Natürlich ist die Spieltechnik bei der Verwendung des schlaff gespannten Bogens eine ganz andere, die springenden Stricharten kommen in Wegfall und man erkauft die Tonschönheit durch eine Einbuße an Tonstärke“. Jeder Solist hätte sich demnach in Zukunft nicht nur zwei Arten von Streichgeräten, sondern auch zwei ganz verschieden montierte und besaitete Violinen zu halten und sich darauf einzurichten, abwechselungsweise einen Winter speziell als Bachinterpret aufzutreten, den andern als Normalgeiger. Denn das wird selbst ein in geigerischen Dingen ganz unbewandelter Laie einsehen, daß der an einen gewölbten Steg gewöhnte Spieler nicht von heute auf morgen zu einem ganz flachen übergehen kann, oder umgekehrt. Vielmehr erforderte ein derartiger Wechsel unter allen Umständen jedesmal eine geraume Zeitspanne, während welcher des betreffenden Geigers ganzes

Augenmerk auf die Anpassung seiner Technik an die jeweils neuen Ton- und Streichgeräte gerichtet sein müßte; also eine jahraus, jahrein von Woche zu Woche oder von Monat zu Monat von vorne zu beginnende Sisyphusarbeit, wenn anders er vor sich und der Öffentlichkeit als wirklicher Künstler bestehen will. Einem Pianisten mag es ja ziemlich gleichgültig sein, ob er heute einen Bechstein, morgen einen Blüthner oder einen Erard unter den Fingern hat, immer vorausgesetzt, daß die betreffenden Instrumente an sich gut und in brauchbarem Zustande sind; ja, wenn er sehr gewandt ist, wird es ihm ebensowenig Schwierigkeiten bereiten, am selben Tag auch noch ein Pleyelsches Klavezin zu traktieren, wie einem tüchtigen Geiger etwa der Übergang von der Violine zur Bratsche. Denn es handelt sich hierbei für letzteren nicht um einen veränderten Mechanismus, sondern bloß um die körperliche Anpassung an verschiedene Größenverhältnisse: die Spieltechnik bleibt die gleiche.

Anders verhält es sich mit den Geigern und den Streichern überhaupt. Wollen sie, gleichgültig ob bei Kammermusik-aufführungen in kleinem Kreise oder bei Veranstaltungen in großer Öffentlichkeit die ihnen gestellten Aufgaben in einwandfreier Weise lösen, so müssen sie zunächst mit den Eigenschaften ihres Klangapparats und Bogens aufs innigste vertraut sein. Diese Vertrautheit können sie aber nur erwerben, wenn sie tagaus, tagein auf einem Instrumente spielen, das seiner Eigenart entsprechend montiert ist, wie solches Spohr im dritten und vierten Abschnitt seiner Violinschule (1832) dargetan hat. Besteht doch der Wert einer Geige, abgesehen von den kunstgewerblichen Reizen ihres Baues und ihrer Erhaltung, wenn es sich um ein altes Exemplar handelt, hauptsächlich in der Ausgeglichenheit ihrer vier Saiten und deren zuverlässiger Ansprache. Denn wiese sie beispielsweise zur einen Hälfte gut klingende und leicht ansprechende, zur andern Hälfte jedoch gegenteilige Saiten auf, so würde das genau dieselben Übelstände ergeben wie wenn ein gemischtes Vokalquartett mit ungleichwertigen Stimmen besetzt wäre. Zu einem einheitlichen, geschlossenen Klang käme es dabei ebensowenig wie auf einer Geige mit einer strahlend hellen E- oder üppig sonoren

G-Saite zu einer befriedigenden Polyphonie, wenn die mittleren Rorden von mangelhafter Qualität sind. Ole Bull hat es zwar verstanden, aus dieser Not nicht nur eine Tugend zu machen, sondern daraus auch noch Kapital zu schlagen, ihn jedoch als Kronzeugen für Bach anzurufen, von dem er meines Wissens niemals eine Note gespielt hat, geht doch wohl nicht an. Schweizer übersah, daß der Norweger bei seinem flachen Steg zwar imstande war, Akkorde mit orgelmäßigem Klang hervorzubringen, wie er sich jedoch aus der Schlinge gezogen haben würde, wenn man ihn etwa vor die Aufgabe gestellt hätte, die Anfänge der drei Bachschen Fugen mit markiger Tongebung zu spielen, ohne dabei mit dem Bogen die jeweiligen Nachbarsaiten zu berühren — von der h-moll-Courante und den Doubles derselben Suite gar nicht zu reden —, das auszumalen, bleibt unserer Phantasie überlassen. Bei der durch Spohr und Joachim beglaubigten dünnen Bespannung seiner Violine, die auf der D- und A-Saite nur ein kraftloses piano ermöglichte, wäre der Versuch jedenfalls von ermüdender Einförmigkeit gewesen und hätte somit das charakteristische Wesen jener Stücke in keiner Weise zur Geltung gebracht. Ebenso unzutreffend ist es, den Skandinavier als den „letzten Vertreter des Akkordspiels auf der Violine“ zu bezeichnen. Denn das was er in seinen gedruckten Arbeiten — es sind deren übrigens nur sehr wenige — an Tripel- und Quadrupelgriffen verlangt, ist, verglichen mit den Forderungen, die Paganini und Lipinski, Ernst und Joachim, Bieurtamps und Wieniawski in dieser Hinsicht zuweilen an den Ausführenden stellen, geradezu kindlich einfach zu nennen.

Vom flachen Steg hat also die Bachpflege der Zukunft, soweit die auf sich allein gestellte Violine dabei in Betracht kommt, ebensowenig Heil zu erwarten wie von dem schlaff gespannten Bogen mit seinem am Härpfelein durch den Daumen zu regelnden Haarbezug. Nichtsdestoweniger haben wir alle Ursache, Schering und Schweizer für das Aufwerfen des Problems dankbar zu sein. Führt es doch zum Nachdenken über manche Dinge, an denen man sonst achtlos vorübergegangen wäre, die aber musikalisch und geigentechnisch von

gleicher Wichtigkeit sind, und wie Ursache und Wirkung in ständiger Wechselbeziehung zueinander stehen. Schließlich ist das Suchen nach Erkenntnis oft viel beglückender als die Wahrheit selbst, die, mit Lessing zu reden, ja doch nur Gott allein gehört!

In einigen Punkten dürfte aber eine Verständigung mit Schweizer leicht herbeizuführen sein; so gleich mit seinem Vordersatz, daß „Bach in seinen Sonaten dem Instrument an sich nichts Unmögliches oder auch nur Unbefriedigendes zugemutet hat“. Bis auf die Cdur-Fuge, die ich mit Spitta für ein ursprüngliches Orgelstück halte, bei dessen Übertragung auf die Geige es ohne einige Gewaltthaten nicht abging, bin nämlich auch ich der Meinung, daß Bach dem Ausführenden bisweilen zwar recht harte Nüsse zu knacken gibt, ja ihn manchmal bis an die äußerste Grenze der Leistungsfähigkeit heranzuführt, sie aber trotzdem nirgends überschreitet. Freilich setzt er einen Mechanismus voraus, der sich nur höchst selten jenem Grade von Vollkommenheit nähern wird, bei dem man keinen irdischen Schlackenrest mehr zu spüren bekommt. In solch technischer Vollendung habe ich beispielsweise von August Wilhelmj die Chaconne spielen hören. Da er sie, bei tadelloser Intonation natürlich, aber ausschließlich auf satte Longebung eingestellt hatte, wirkte sie bei seinem völligen Mangel an charakterisierenden und darstellerischen Fähigkeiten doch höchst langweilig. Es war eben nur eine geigerische Glanzleistung ersten Ranges. Damit verglichen mundete selbst das von Henri Wieniawski mit unsagbar steifer Bogenführung, aber rhythmischem Schwung exekutierte Edur-Präludium wie ein Glas prickelnden Champagners, während Sarasate wieder seinen Stolz darin suchte, dasselbe Stück in möglichst kurzer Zeit zu Ende zu hegen. Wer jedoch das Glück hatte, die Chaconne, die h moll-Bourrée und das Andante der a moll-Sonate von Joachim zu hören, da er neben seiner ihm bis zum Tode verbliebenen Interpretationskunst und einem Stilgefühl sondergleichen auch körperlich noch auf voller Manneshöhe stand, oder von Karl Klingler, wenn er seinen guten Tag hat, das Adagio und die Fuge der Cdur-

Sonate, und davon nicht befriedigt war, dem ist freilich ebenso wenig zu helfen wie einem Blinden, der nicht sehen oder einem Tauben, der nicht hören will.

Einen weiteren Verständigungspunkt mit Schweizer erblicke ich in seinem Eintreten dafür, daß „man die Stücke für Solovioline von den Programmen der großen Konzerte streiche, um sie der Kammermusik wiederzugeben, der allein sie angehören“. Freilich komme ich nicht sowohl wegen der mehr oder minderen Tragfähigkeit des Geigentons in verschieden großen Konzertsälen zu dieser Forderung, als vielmehr aus stilistischen Gründen: Sonaten und Partiten, zumal in der von Bach beliebten Aufmachung, gehören eben ihrem ganzen Wesen nach zur Gattung Kammermusik und machen etwa zwischen zwei Streichquartetten oder zwei Klaviertrios entschieden weit bessere Figur als zwischen Kompositionen für großes Orchester. Denn was die Tragfähigkeit des Violinklanges als solche betrifft, so hat es damit eine ganz besondere Bewandnis. Ich habe nämlich die Erfahrung gemacht, daß ein von seiner Aufgabe erfüllter Geiger hinsichtlich der Dynamik seines Tones im Grunde gar keinen Unterschied macht, er mag in einem kleinen oder in einem großen Raume spielen. Kommt es aber zu gewaltigen Steigerungen, wie beispielsweise in der Chaconne oder in den Fugen, so wird ihn sein Temperament, vorausgesetzt, daß er welches besitzt, auf alle Fälle zur äußersten Tonentfaltung hinreißen, deren sein Instrument überhaupt fähig ist, ganz gleichgültig, ob er in seinem Musikzimmer eine kleine Gemeinde um oder im großen Konzertsaal eine tausendköpfige Menge vor sich hat. Das ist, wie gesagt, Temperamentssache, zugleich aber auch ein Zeichen vollblütigen Künstlertums. Denn bildete die Tragfähigkeit des Klanges einen so wesentlichen Faktor beim Spiel in der Öffentlichkeit, wie von mancher Seite angenommen wird, so bedeutete eigentlich jede eingelegte Kadenz eine Art von künstlerischem Selbstmord, da ja der Ton einer Sologeige hinsichtlich seines Volumens dabei immerfort in einen ganz aussichtslosen Wettbewerb mit den vom Orchester ausgehenden Klangmassen zu treten hätte. In Wahrheit verhält es sich jedoch genau umgekehrt: hat der be-

treffende Solist ein an sich tragfähiges Instrument und versteht er sich auf dessen Behandlung, so übt nicht nur die im Wesen des Konzerts beruhende Abwechslung von Tutti und Solo, also Gegenüberstellung verschieden gearteter Klangkomplexe bzw. Toncharaktere, ihre eigenartigen Reize aus, sondern selbst das zarteste Pianissimo ist auch im größten Konzertsaal, wenn anders er eine gute Akustik hat, noch aufs deutlichste wahrzunehmen. Nur auf Grund dieser Tatsache konnte Spohr es wagen, am 27. September 1816 seine „Gesangsscene“ in der Mailänder Scala, einem der geräumigsten Theater des Kontinents, aber von geradezu idealer Akustik, erfolgreich aus der Laufe zu heben, und Sarasate in einem noch viel größeren Lokale — der Londoner Albert Hall — zu wiederholten Malen ein so zartes Stück wie das von ihm für die Geige arrangierte Esdur-Nocturne von Chopin auf seiner Stradivari amatisée zu wirksamer Geltung zu bringen.

An und für sich wäre also der schwindstüchtige Ton einer mit dünnen Saiten über einem flachen Steg bezogenen Violine noch kein Hindernis, daß Bachsche Geigenoli auch in großen Räumen — die Sonaten mit den Fugen ob ihres ernstesten Charakters am passendsten in der Kirche¹⁾ — gespielt würden; was dagegen spricht, sind die vorhin geäußerten Erwägungen. Diese aber führen, da Tanzsuiten auf keinen Fall ins Gotteshaus gehören und wir ein rechtschaffenes Musizieren in der Familie oder im Freundeskreise kaum noch dem Namen nach kennen, ganz von selbst auf den Kammermusiksaal. Zum Teil freilich auch deshalb, weil die in Rede stehenden Kompositionen ihrer geistigen und technischen Schwierigkeiten wegen nur von Berufskünstlern in befriedigender Weise ausgeführt werden können. Die Feststellung dieser Tatsache bedeutet für die Liebhaber weder eine Zurücksetzung noch eine Kränkung; denn wie

1) Berichtet doch Fürstenau im 1. Band seiner „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ auf S. 184: Bemerkenswert ist, daß auch am sächsischen Hofe schon zu jener Zeit die italienische Sitte eingeführt war, dem Gottesdienste Instrumental-Solovorträge einzuverleiben. So spielte am Neujahrstage 1674 bei der Vesper „„der neu angenommene Violist Joh. Jacob Walther eine Symphonie auf der Violine““.

alle Zusammenschlüsse geistiger Art zu ihrer Auswirkung nicht nur der Prediger, sondern auch der Zuhörer bedürfen, an die sie sich wenden, so die Bach-Gemeinden erst recht. Diese aber sollten mit allem Nachdruck dafür eintreten, daß die Werke »a Violino solo senza Basso accompagnato« ihres Namensheiligen in Zukunft nicht mehr auf den Programmen großer Chor- und Orchesteraufführungen ständen, sondern daß man sie, in nochmals betonter Übereinstimmung mit Schweiger, „der Kammermusik wiedergäbe, der allein sie angehören“.

Die Behandlung der Frage in den Bach'schen Kantaten.

Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J. S. Bach.

Von Dr. Paul Nies (Cöln).

Jedem, der sich mit dem Studium der musikalischen Ausdrucksformen beschäftigt, wird die gleichmäßige Behandlung gewisser poetischer Figuren auffallen. Ich beschränke mich im folgenden auf die Untersuchung der poetischen Figur der Frage in den Rezitativen J. S. Bachs. Eine Zusammenstellung aller in den Rezitativen der Kirchen- und weltlichen Kantaten vorkommenden Fragen ergab eine geringe Anzahl charakteristischer musikalischer Schemata. Dabei sind kurze Fragen, die nur aus einem Fragewort bestehen — warum? wie? — von der Untersuchung ausgeschlossen worden; ihre Behandlung ist mehr den Ausrufen entsprechend, zu denen sie auch ihrem Affekt nach meist gehören. Von den übrigbleibenden Fragen (etwa 160) schieden dann noch diejenigen aus, die in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft nicht beziffert oder mit Begleitinstrumenten versehen sind. Die Anzahl der zu behandelnden (etwa 110) ist aber groß genug, um Schlüsse daraus ziehen zu können.

Da die kurzen Fragen ausgeschlossen sind, so machen sich die zu untersuchenden Fragen meist durch eine deutliche Kadenz im Rezitativ bemerkbar. Wie die Phonetik¹⁾ erwarten läßt, ist

¹⁾ Jespersen, Lehrbuch der Phonetik II, S. 232 ff.

die Melodiebewegung am Schluß der Frage¹⁾ im wesentlichen aufsteigend (in dreiviertel der Fälle). Betrachtet man bei den aufsteigenden das Verhältnis des Schlußtons der Melodie zum Schlußakkord, so zeigt sich, daß in zweidrittel der Beispiele Schlußton die Quinte der Tonika des Schlußakkords ist, die Terz kommt seltener, am seltensten die Prime vor; andere Töne nur in den wenigen Fällen, wo die Frage nicht mit einer Kadenz abschließt. Der Schluß auf die Quinte, besonders aufsteigend erreicht, ist unvollkommener, weniger abschließend wie einer auf der Terz oder Prime. Die Übereinstimmung der musikalischen Wirkung eines derartigen Schlusses mit der Spannungswirkung der Frage ist deutlich. Eine Frage, die auf einen verminderten Septakkord schließt, führe ich aus Kantate 81, „Jesus schläft“, an als Ausnahme; diese wird durch die Aufeinanderfolge mehrerer Fragen in kurzen Abständen motiviert.

Beisp. I.

Herr! Warum bleibst du so fer = ne?

Bei den abwärtschließenden Fragen ist die Anzahl der Quintschlüsse geringer, hier nehmen Terz und Prime den meisten Raum ein.

Bei der Betrachtung der Harmonie zeigt sich, ähnlich wie bei der Melodie, daß die musikalische Charakterisierung der Frage sich erst an ihrem Ende, der Kadenz, zeigt. Unter den Fragekadenzen kann man zwei Klassen unterscheiden, die sich in bezug auf ihre Häufigkeit ungefähr gleich verhalten:

¹⁾ Eine Zurückziehung der aufsteigenden Melodiebewegung auf das Fragewort oder ein anderes Wort — eine musikalische Frageverkürzung —, die der Sprachmelodie der W-Frage entspricht, existiert bei Bach nicht. Im gregorianischen Gesang z. B. ist sie vorhanden; siehe P. Mies, Über einige spezielle Ausdrucksformen im gregorianischen Choral. Gregoriusblatt 1920, Nr. 5, 6.

1. Schlüsse, die vor dem Schlußdreiklang einen Dominantwert haben. In Riemannscher Bezeichnung entsprechen ihnen Formeln wie $D T$, $D^0 T$, $D_7 T$, $D^{9\flat} T$, $\emptyset_7 T$ und ähnliche. Auch einige sofort weitergehende Kadenzen gehören hierher, wie in Kantate 187 „Es wartet alles“:

Beisp. II.

nach sol-cher Eh-re stre-ben?

D $T_7 [=D_7]$

Im übrigen auch ein Beispiel mit gehäuften Fragen.

2. Schlüsse, die in der Dominante schließen und vorher einen Subdominantwert haben, also phrygische Schlüsse mit den Formeln $^0S + D$ und $S^{VII} + D$.

Die erste Klasse hat mehr Formen wie die zweite, die einzelnen Formen der zweiten kommen also wesentlich häufiger vor.

Betrachten wir Melodie und Harmonie gemeinsam, so zeigt sich, daß die absteigenden Melodien im wesentlichen die erste Kadenzform haben. Alle diese Verhältnisse macht folgende Tabelle deutlich.

| Schlußkadenz | Aufsteigende Melodie zur | | | Absteigende Melodie zur | | |
|---|--------------------------|------|--------|-------------------------|------|--------|
| | Prime | Terz | Quinte | Prime | Terz | Quinte |
| Über einen Dominantwert | 5 | 13 | 12 | 10 | 9 | 2 |
| Über einen Subdominantwert | 4 | 2 | 33 | 1 | | 1 |
| Unregelmäßig und nicht kadenzierende Fragen | 11 | | | 6 | | |

Das Überwiegen der phrygischen Schlußkadenzen mit zur Quint des Schlußakkords aufsteigender Melodie ist überraschend. Einige typische Beispiele sind:

Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte“.

Beisp. IIIa.

Wie könnt es är = ger sein?

0T 0S +D

Kantate Nr. 32 „Liebster Jesu“.

Beisp. IIIb.

Was ist's, was ist's, daß du mich ge = su = chet?

D 0T 0S +D

Kantate Nr. 102 „Herr, deine Augen sehen“.

Beisp. IIIc.

wenn der ver = fehr = te Will' sich ihm zu = wi = der le = get?

0T 0SVII +D

Beispiel IIIc zeigt im Vergleich mit IIIb, daß auch hier der Melodieschluß zur Quint aufsteigt; eine derartige Melodieführung ist im übrigen sehr selten bei einer Frage.

Das Überwiegen der aufsteigenden phrygischen Kadenz zeigt sich noch besonders, wenn man die Rezitative betrachtet, in denen mehrere Fragen kurz aufeinanderfolgen. Eine mehrfache Wiederholung der gleichen Kadenzformel würde dann stören. Man bemerkt, daß dann fast immer eine der Fragekadenzen den aufsteigenden phrygischen Schluß hat. Kommt also eine Frage einzeln vor, so ist das Vorherrschen der Kadenzen zweiter Art noch stärker. Als festgestellt können wir demnach ansehen:

1. Bei der Vertonung der Frage erhält die Melodie einen Aufstieg am Sagende;
2. unter den Kadenzen überwiegt die phrygische;
3. am häufigsten tritt die phrygische Kadenz ($^0S + D$ oder $S^{VII} + D$) auf, verbunden mit aufsteigender Melodiebewegung zur Quint des Schlußakkords. Dieses ist also die Hauptausdrucksform, die im Rezitativ Bachs der Frage entspricht.

Eine Anwendung dieser Erkenntnis ist z. B. möglich bei der Harmonisierung unbezifferter Rezitative; tatsächlich herrscht auch in den Klavierauszügen der unbezifferten Rezitative bei Peters und Breitkopf die dritte Charakterisierung vor, wahrscheinlich rein gefühlsmäßig und dem Vasse folgend. Interessant sind dann einige Fälle, wo die Interpunktionszeichen in der Ausgabe der Bachgesellschaft und in Wustmanns¹⁾ Kantatentexten nicht übereinstimmen. In Kantate Nr. 16 heißt es bei Wustmann²⁾ „und was muß unsre Brust noch jetzt für Lieb und Treu verspüren?“ In Kantate Nr. 162 heißt es³⁾ „wie ist das Fleisch zu solcher Ehre kommen, daß Gottes Sohn es hat auf ewig angenommen?“ Beide Male hat die große Bachausgabe ein Ausrufungszeichen. Da aber beide Male in der Musik die charakteristische Ausdrucksform der Frage vorhanden ist, so ist das Fragezeichen wohl das ursprüngliche. Zu einer derartigen Schlußfolgerung berechtigt noch der Umstand, daß die aufsteigende phrygische Kadenz außerhalb der Frage nur selten ist. Darunter gibt es noch einige, die eben-

¹⁾ Wustmann, Joh. Seb. Bachs Kantatentexte, 1913.

²⁾ S. 23.

³⁾ S. 194.

manche seiner Lehren einen theoretischen Eindruck machen, doch in der Praxis wurzelt. Zugleich ist Scherings Vermutung¹⁾ auch hier bestätigt, daß sich bei Bach viele Beispiele für die Figurenlehre feststellen lassen.

Noch eine Beobachtung sei angeführt. Betrachtet man das Verwandtschaftsverhältnis des Schlußakkords eines Rezitativs mit der Tonika der folgenden Arie, so zeigt sich, daß in der Hälfte aller Fälle das Rezitativ zur Tonika der Arie moduliert²⁾. In die andere Hälfte teilen sich die Verhältnisse Tp T und D T gleichmäßig, in geringerem Maße nehmen noch Dp T und S T daran teil. Schließt das Rezitativ mit einer Frage, so ist das Verhältnis der beiden Akkorde in mehr als der Hälfte (siehe die nachstehende Tabelle) der Fälle D T oder Dp T , also eine konstante Abweichung von der sonstigen Regel. Es ist eine neue Ausdrucksform für die Frage im Bachschen Rezitativ. Die Spannungswirkung zwischen Frage und Antwort ist der Spannungswirkung zwischen Dominant und Tonika adäquat. Das Verhältnis D T tritt außerdem noch häufiger auf bei Ausrufen oder Anführungen zu Ende des Rezitativs (letzteres häufig in den Passionen). Auch diese Ausdrucksform scheint allgemeiner gewesen zu sein. In Telemanns Kantate „Der Tag des Gerichts“³⁾ hat man folgendes Verhältnis:

| Telemann | | | Bach | | | | |
|----------------|----------------|---|------------------------|----------------|----------------|----|----|
| | | | Frage am Rezitativende | | | | |
| Rez.-Ende | Arienanfang | | Rez.-Ende | Arienanfang | | | |
| T oder 0T | T oder 0T | 7 | } | D | T oder 0T | 11 | } |
| Tp | T | 1 | | Dp | T | 2 | |
| | | | 8 | | | | 13 |
| D oder D_7 | T oder 0T | 2 | } | T oder 0T | T oder 0T | 9 | } |
| D | 0Tp | 1 | | 0Tp | T | 2 | |
| | | | 3 | | | | 11 |

¹⁾ A. Schering, Die Lehre von den musikalischen Figuren, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908, S. 114.

²⁾ Dazu gehören T T , 0T T , 0T 0T , T 0T , entsprechend bei allen obigen Formen.

³⁾ Denkmäler Deutscher Tonkunst Bd. XXVIII (M. Schneider).

Von den letzten drei sind zwei Schlußfragen, und das dritte Rezitativ schließt mit den Worten „und jedet Zunge singet:“, leitet also eine Anführung ein. Telemann ist ein besonders lehrreiches Beispiel, da er sich in seinem Briefwechsel mit Graun¹⁾ über Ausdrucksformen ausgesprochen hat, in seinen Kompositionen also wohl beim Gebrauch derselben nicht immer rein gefühlsmäßig, sondern wohl auch verstandesmäßig vorging²⁾.

Es ist nun von Interesse festzustellen, inwiefern die Behandlung der Frage bei J. S. Bach durch Stilelemente seiner Zeit beeinflusst worden ist. Zu dem Zweck ist eine Untersuchung der Behandlung der Fragefigur im 17. und 18. Jahrhundert, etwa von der Schöpfung der Oper ab, notwendig. Eine solche liegt im Manuskript fertig vor, ist aber zur Veröffentlichung an dieser Stelle zu umfangreich; ich hoffe, sie demnächst veröffentlichen zu können. Einige ihrer Ergebnisse will ich, um die Stellung Bachs näher zu kennzeichnen, kurz formulieren.

1. Unter „Frageformel“ verstehe ich eine harmonische oder melodische Bildung, die bei einem Komponisten bei einer Mehrheit der Fragen vorkommt, außerhalb fragender Redewendungen nur selten.

2. In der jungen italienischen Oper sind derartige Formeln nicht vorhanden, sie treten auf etwa seit der Venetianischen Oper³⁾.

3. Bei manchen Komponisten, z. B. C. H. Graun, Händel, Steffani lassen sich mehrere Frageformeln feststellen. Die Isolierung der Frageformeln fällt zeitlich und wohl auch ursprünglich mit der Entwicklung der Figuren- und Affektenlehre zusammen.

4. Als typische Frageformel entwickelt sich immer mehr der zur Quint aufsteigende phrygische Schluß (bei Cavalli,

¹⁾ a. a. O. S. LXVI.

²⁾ Nach Fertigstellung des Manuskripts finde ich einen Hinweis auf die Bedeutung der phrygischen Kadenz für die Frage bei Bach schon bei A. Schering, Bachs Textbehandlung, 1900, S. 32, mit Beispielen aus den Passionen.

³⁾ Diese Ansicht wird sich nicht halten lassen; bereits die ersten Operntheoretiker, z. B. G. B. Doni, haben ihre besondere Meinung über die musikalische Frage. Der Herausgeber.

Cesti, Steffani, Händel, J. S. Bach u. a.). Er ist ein Stilelement, eine „Affektsprachformel“ im Sinne Scherings¹⁾. Mit Glück verschwindet er als Charakteristikum der Frage.

5. Die mehr oder weniger geschickte und einförmige Anwendung der Frageformel wechselt auch bei einzelnen Komponisten (z. B. bei Händel und Glück).

In der soeben erwähnten Arbeit habe ich auch die Behandlung der Frage in den geschlossenen Formen untersucht. Die Vertonungsmöglichkeiten der Frage in Arien will ich hier noch an solchen J. S. Bachs erläutern. Von Bedeutung ist schon die Stellung der Frage im Text. Einmal kann sie einen ganzen Arienteil, oder doch ein selbständiges Stück eines solchen einnehmen; z. B. in Kantate Nr. 8 „Liebster Gott, wann werd ich sterben“²⁾ die Arie

„Wann willst du dich, mein Geist, entsezen,
Wenn deine letzte Stunde schlägt?“

wo die Frage erster Teil der da capo-Arie ist. Oder die Frage ist nur ein Stück eines Hauptteils der Arie, z. B. in Kantate Nr. 115 „Mache dich mein Geist bereit“³⁾, deren erster Teil lautet:

„Ach, schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?
„Ermuntre dich doch!“

Im ersteren Falle ist die Frage musikalisch häufiger charakterisiert als im zweiten. Das ist erklärlich, da dann die Frage textlich nicht so selbständig ist und daher musikalisch nicht so sehr betont wurde. Der Methoden zur Darstellung der Frage sind mehrere:

1. Aufsteigende Melodie.
2. Phrygischer Schluß.

Diese beiden entsprechen der Frageformel Bachs. Ihre Anwendung in den Arien ist nicht häufig. Ein Beispiel gibt Kantate Nr. 81 in der Arie „Jesus schläft, was soll ich hof-

¹⁾ Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. I, S. 305.

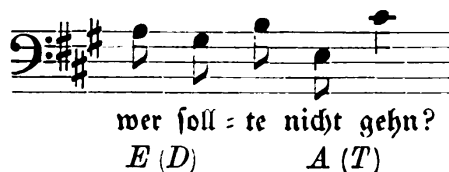
²⁾ Wustmann, a. a. O., S. 180.

³⁾ Wustmann, a. a. O., S. 204.

fen?" beim Schluß der ersten Textphrase; die Wiederholungen des Textes schließen nachher oft abwärts.



Kantate Nr. 8 enthält in der Arie „Doch weicht, ihr tollen“ einen seltsamen Terzschluß zur Bezeichnung der Frage.



Das Nachspiel endet auch in der Melodie auf dem Grundton.

3. Das Fragewort allein wird wiederholt mit vielfach steigender Tonhöhe, durch Pausen unterbrochen. Ein Beispiel gibt Kantate Nr. 115 in der Arie „Ach, schläfrige Seele“:



Das findet sich bei Bach häufig; man kann von einer „rhetorischen“ Fragedarstellung reden. Der Eingangsschor der Matthäuspassion zeigt diese Form im größten Ausmaße.

4. Das wohl einzige Beispiel tonmalerischer Charakterisierung enthält Kantate Nr. 166 „Wo gehst du hin“?, deren erste Arie als Text nur diese vier Worte hat. Im Gesangspart wird im wesentlichen die dritte Darstellungsform gebraucht.



Das Instrumentalthema ist aber durch seine zögernde, aussetzende Rhythmik tatsächlich der zögernden, stockenden Frage sehr entsprechend¹⁾.

Wird dem Vorstehenden nach die Frage auch in den Arien häufiger charakterisiert, so fehlt doch eine feststehende Frageformel. Dasselbe Ergebnis zeigen auch Untersuchungen anderer Meister; man findet eine Fülle eigenartiger Charakterisierungen, aber keine dem Rezitativ entsprechende Frageformel.

¹⁾ L. Wolff, J. S. Bach's Kirchenkantaten, S. 193.

Die Besetzung Bachscher Chöre.

Von Arnold Schering (Halle a. S.).

In das Zeitalter Bachs fällt der Höhepunkt desjenigen Stils, den man als den konzertierenden zu bezeichnen pflegt. Wo immer es anging, selbst auf Orgel und Klavier, entwickelte man größere Formen aus dem Prinzip der Gegenüberstellung kontrastierender Klangkörper, gewöhnlich so, daß die thematischen Hauptgedanken als Tutti, dessen Abwandlungen als Soli betrachtet wurden.

Dies Prinzip hat seit den Altvenetianern nicht nur in der Instrumentalmusik, sondern auch in der Vokalmusik Geltung gehabt und führte hier von Anfang an zu einer Teilung der Sängerschöre in Ripienisten oder Capellisten (Ausführer der Tutti- oder Füllstimmen) und Konzertisten oder Favoritsänger (Ausführer der Solostimmen). Schon an anderer Stelle des Bachjahrbuchs¹⁾ ist einmal davon die Rede gewesen, daß diese Praxis die gesamte deutsche Chormusik des 17. Jahrhunderts beherrschte. Nicht nur findet sich auf den Titelumschlägen der Handschriften jedesmal bemerkt, wieviel konzertierende und wieviel Ripienstimmen das betreffende Stück erfordert, auch in den Partituren wird gelegentlich angemerkt, wo Soli und Tutti sich scheiden. Die Singstimmen selbst wurden in zwei Serien derart herausgeschrieben, daß die eine Serie nur die Capell-(Tutti-)stellen, die andere zugleich die Konzertat-(Solo-)stellen enthielt.

Auch in Leipzig war diese Praxis natürlich eingeführt, und es ist Zweck dieser Zeilen, mit Nachdruck einmal wieder darauf hinzuweisen, daß die heute allgemein übliche Art, Bachs Kantatenchöre durchweg in chorischer, noch dazu massig geformter Besetzung aufzuführen, dem Stile der Zeit nicht immer ent-

¹⁾ 9. Jahrgang 1912, S. 91 f.

spricht und der Sucht, um jeden Preis Monumentalität herauszuschlagen, eine Menge feiner und wohlbedachter Einzelzüge opfert.

Den Stolz jedes guten Schülerchors, also auch desjenigen der Thomana, bildete das Ensemble der „Concertisten“. Das waren die besten Sänger aus jeder Stimme, gewöhnlich vier, zuweilen auch, da der Sopran häufig geteilt wurde, fünf. Unter sie aufgenommen zu werden, bedeutete eine hohe Ehre. Sie waren von gewissen anstrengenden „Umgängen“ entbunden und erhielten — auch unter Bach noch — als Entschädigung für die damit verbundene Einbuße an Akzidentien alljährlich zu Neujahr 1 Rthlr. 18 gr.; „zur Schonung der Concertisten“, wie es in den Kirchenrechnungen heißt. Dieses Vorzugs bewußt, scheinen manche dieser jungen Künstler den Kopf recht hoch getragen zu haben. Wenn Sebastian Knüpfer, Bachs drittem Vorgänger, einmal vorgeworfen wurde, man sähe, daß drei oder vier Knaben über ihn das Regiment führten, so haben wir uns unter diesen Recken sicherlich die Concertisten vorzustellen. An ihrer Willigkeit und steten Stimmbereitschaft war dem Kantor in der Tat so viel gelegen, daß er ihnen gegenüber notgedrungen oft mehr Nachsicht üben mußte, als die Schuldisziplin sonst zuließ. •

Bachs bekannter „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“ vom Jahre 1730 (Spitta, II, S. 74) führt aus:

„So nun die Ehre derer Kirchen Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten.. in 2erley Sorten eingetheilet werden, als: Concertisten und Ripienisten. Derer Concertisten sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biß 8; so mann nemlich per Choros musiciren will. Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey.“

Diesen Favoritsängern fiel zunächst die Ausführung der Solo- und Duettgesänge zu, deren Einstudierung dem Kantor manche Privatstunde gekostet haben mag. Aber auch in mitten der Chorsänge traten sie hervor, teils einzeln, teils im Rahmen eines Soloensembles. Und dies in einem Umfange, den weder die Niederschriften Bachs, noch die Neudrucke der Bachgesellschaft ahnen lassen.

Es gibt einzelne Fälle, in denen die Autographenvorlagen das Verhältnis von Solo und Tutti unzweideutig festlegen. So in der Kantate Nr. 110 „Unser Mund sei voll Lachens“ (B.-G. 23, 265), zu der B. Rust im Vorwort bemerkt: „Von besonderer Wichtigkeit sind außerdem drei sehr schöne autographe Stimmen „in Ripieno“ für Sopran, Alt und Tenor, denen zufolge der Hauptchor bald von der vollen, bald von der halben Zahl der vorhandenen Gesangskräfte gesungen werden soll.“ Dem entsprechen die Angaben im Neudruck der Partitur. Ein zweiter Fall begegnet bei der Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte“ (5, 127), wo gleichfalls das originale Stimmenmaterial Soli und Tutti anmerkt; ferner in Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“ (5, 3) bei den Sätzen „Was betrübst du dich“ und „Lob und Ehre“.

Sehr viel größer aber ist die Zahl der Fälle, wo solche direkten Hinweise fehlen und dennoch die „konzertierende“ Vortragsweise zur Anwendung kommen muß. Handelt es sich um rezitativische Einschaltungen in den Chorsatz wie in Kantate Nr. 27 „Wer weiß, wie nahe“ (5, 221 ff.) oder in Nr. 103 „Ihr werdet weinen und heulen“ (23, 78), oder um Partien, die sich durch ihre ganze musikalische Haltung und auch der Idee nach als solistisch gemeint kennzeichnen, wie das „Friede sei mit euch“ des Basses in Nr. 67 „Halt im Gedächtnis“ (16, 236), so ist kein Zweifel möglich. Der Zwang, eine Entscheidung zu treffen, tritt erst dort ein, wo die Struktur der Musik nicht, wie in diesen Fällen, ohne weiteres den solistischen Charakter einer Stelle nahelegt.

Rust macht im Vorwort zum fünften Bande (S. XVIII) die Bemerkung, Bach habe öfters geliebt, die Fugen anfänglich von einzelnen, beim Eintreten der Instrumente aber von allen Stimmen singen zu lassen. Richtiger wäre umgekehrt zu sagen: Bach läßt oft in Fugen erst beim Eintreten der Chorstimmen die Instrumente einsetzen. In der Tat bildet die Mitwirkung der Instrumente ein untrügliches Kriterium in der Frage: chorische oder solistische Besetzung? Schweigt nämlich das Orchester und ist als Begleitung nur der Continuo tätig, oder erfährt zum mindesten der vorher und nachher tätige starke

Instrumentenapparat eine merkliche Reduktion (etwa auf bloße Violinenbegleitung), so hat nicht der Gesamtchor, sondern nur das Konzertistenensemble zu singen. Den Beweis dafür liefern ungezählte handschriftliche Partituren und Stimmen schon aus der Zeit vor Bach. Auch war es üblich, um dem Organisten die Registrierung zu erleichtern, den Orgelcontinuo an den betreffenden Einsatzstellen mit Abkürzungen wie *cap.*, *sol.*, *conc.*, *tutti* zu versehen. Wenn die Handschriften Bachs in dieser Beziehung weniger eindeutig oder gar ganz schweigsam sind, so darf das nicht zur Annahme verleiten, diese Praxis hätte schließlich doch bei ihm keine prinzipielle Bedeutung mehr gehabt. Im Gegenteil, diese stand so fest, daß er keinen Grund hatte, bei der Niederschrift der Partituren an den betreffenden Stellen jedesmal Besetzungsbemerkungen zu machen. Es war Sache der Kopisten, nachdem alle vier Gesangstimmen zuerst vollständig für die Konzertisten herausgeschrieben waren, auch für die (verkürzten) Tuttistimmen der übrigen Sänger zu sorgen. Da diese Tutti- oder Ripienstimmen den Gesangsteil nicht in toto enthielten, also gleichsam unvollständig waren, mag man auf ihre Erhaltung weniger Gewicht gelegt haben als auf die andern mit der vollständigen Musik.

Es konnten aber die Tutti-sänger zur Not auch aus den Konzertatstimmen singen, falls etwa die Zeit das Ausschreiben der andern nicht gestattete. Nur mußte ihnen dann ein Zeichen für den Einsatz gegeben sein, entweder im Winke des Dirigenten, was wohl die Regel war, oder fürs lesende Auge durch „*tutti*“ oder eine andere Markierung, etwa ein *L.* In der Continuo-stimme des ersten Allegros zur Kantate Nr. 22 „Jesus nahm zu sich“ (5, 75) findet sich in der Tat im 17. Takte dies Zeichen. Ruft deutet es ganz richtig, wenn auch mit Vorbehalt, als Zeichen des Einsatzes fürs Tutti. Das Beispiel ist lehrreich und weist den Weg für viele andere. Denn obwohl dieses *L.* hier nicht den Sänger, sondern vermutlich den Herausreiber der Stimme oder den Dirigenten (!) angeht, so zeigt es doch, — und vielleicht würde aufmerksame Durchsicht älterer Handschriften Ähnliches zutage fördern —, wie man sich unter Umständen zu helfen wußte. Der Satz (S. 73 des Bandes)

beginnt als vierstimmige Vokalfuge der Konzertisten; die Instrumente schweigen, nur die Orgel begleitet. Im 19. Takte setzt die Viola, im 21. die zweite Violine, im 23. die erste Violine und Oboe mit dem Thema ein: das Zeichen zum Einfallen der entsprechenden Chorstimmen, unter denen der Baß als erste bereits in Takt 17, eben beim Zeichen L, das Thema aufgenommen hatte.

Von den Chorsätzen der schon erwähnten Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte“ liegen nur die vier Konzertistimmen vor; im ersten Chore aber tragen sie an den Stellen der Choreinsätze den Hinweis „tutti“. Das gestattet zugleich einen Rückschluß auf die numerische Besetzung überhaupt. Denn wenn hier wie anderswo diese Stimmen den Ripiensängern mit galten, so konnten es solcher höchstens zwei sein: der eine blickte rechts, der andere links vom Konzertisten mit ins Notenblatt, und so wären diese Tutti von nicht mehr als drei Sängern in jeder Stimme ausgeführt worden.

Daß es auf keinen Fall mehr gewesen sein können, ließe sich auch damit begründen, daß auf S. 139 unten, noch mehr auf S. 140 oben, wo Alt und Sopran noch solo singen, während Tenor und Baß bereits chorisch auftreten, die beiden ersten sonst überhaupt nicht gehört worden wären. Auf's neue wäre damit bestätigt, daß Bach bei gewöhnlichen Sonntagskantaten nicht mehr als vier Konzertisten und acht Ripienisten, im ganzen also 12 Sänger zur Verfügung hatte¹⁾.

¹⁾ Dem entsprach das kleine Orchester. Als Durchschnittsbesetzung bei Stücken ohne Trompeten und Pauken hat nach Bachs eigenem Zeugnis (Spitta II, 76) zu gelten:

| | |
|------------------|-------------------------------|
| Flöte I: einfach | Violine I: vierfach |
| Flöte II: " | Violine II: " |
| Oboe I: " | Viola: doppelt |
| Oboe II: " | Violoncello: doppelt |
| Fagott: " | Violone: einfach oder doppelt |
| | Orgel |

Da die Ratsmusiker nebst Gesellen nur acht Mann stellen konnten, so waren (den Organisten nicht eingerechnet) jedesmal zehn Hilfskräfte (Alumnen, Studenten) erforderlich. Ganz große Musiken bedurften natürlich besonderer Dispositionen.

Überaus deutlich wird das Verfahren bei der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht“ (13, I), zu der die originalen, z. T. sogar autographen Ripienstimmen erhalten sind. Die Einsätze der Ripienisten entsprechen jedesmal den Einsätzen des Orchestertuttis, die Solisten singen zu schwacher Begleitung. Zugleich haben wir ein Beispiel, wie das Herstellen der Ripienstimmen geschah. Häufig setzen diese plötzlich und unvermittelt nur mit wenigen Zwischenrufen ein wie am Anfang, ohne den Wortsatz zu Ende zu bringen, an andern Stellen, wie bei der Fuge, geschieht die Führung konform mit den Konzertatstimmen. Auch unbedeutende Abweichungen beider kommen vor (vgl. S. 9, 1. Takt die Führung beider Soprane; S. 10, 1. Takt die Führung beider Soprane und Alte). Vermutlich war es den Kopisten anheimgestellt, in dringenden Fällen solche sich von selbst ergebenden Abweichungen beim Einsetzen oder Aufhören des Chors eigenmächtig niederzuschreiben. Denn wir wissen, daß die Kantoren zur Kopistenarbeit stets ihre besten Schüler heranzogen. Von besonderem Reize ist die Abwechselung von Solo- und Choranteilen im zweiten Chore (S. 46), dessen Beweiskraft in dieser Beziehung für alle Fälle ähnlicher Art als bindend gelten kann. So auch z. B. für den Schlußchor der Jagdkantate „Was mir behagt“ (29, 29), der in ähnlicher Weise konzertiert.

Ist der Blick für dieses vokale Teilungsprinzip einmal geschärft, so erkennt man es unschwer in vielen Bachschen Kantaten wieder, auch dort, wo die Handschriften keinen unmittelbaren Anhalt bieten. In einigen Beispielen sei das etwas weiter ausgeführt.

Nr. 6. „Bleib bei uns“ (1, 153).

Der erste Chor, der, wie im Programmbuch des Wiener Bachfestes (1914, S. 64) erläutert, als Chor der Jünger aufzufassen ist, wie sie dem Auferstandenen gegen Abend begegnen, gewinnt an Unmittelbarkeit, wenn (nach dem chorischen Anfang) die unbegleiteten Anrufe auf S. 155, 156, 157 Einzelstimmen übertragen werden; ebenso das Andante S. 158 bis 159; bei „denn es will“ beginnen mit dem Sopran allmählich die Choreintritte.

- Nr. 7. „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (1, 179).
Die Besetzung des ersten Chors kann, wenn nicht gar ganz solistisch, so doch nur ganz schwach gedacht werden, da zum Vokalquartett eine Solovioline (gelegentlich mit Oboen) konzertiert. Beim Eintreten des vollen Orchesters bei „es galt ein neues Leben“ möglicherweise Ripieni.
- Nr. 8. „Es ist das Heil uns kommen her“ (1, 245).
Der Hauptchor ist hier gleichfalls schwach besetzt zu denken, da der Satz mitunter real 8 bis 9stimmig wird und an solchen Stellen sowohl die obligate Flöte wie die obligate Oboe d'amore deutlich gehört werden müssen.
- Nr. 9. „Meine Seel erhebt den Herrn“ (1, 275).
Gegenüber den vorigen Kantaten darf infolge der Verstärkung der Gesangstimmen durch die Instrumente der Vokalkörper vollständig besetzt sein. Das gleiche gilt in Choralchören überall dort, wo der Cantus firmus durch eine Trompete (wie hier) oder ein Horn (wie in Nr. 95, 99, 115 und 116) verstärkt ist.
- Nr. 23. „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (5, 95).
Solistisch von S. 106 bis 107 oben; S. 108 oben bis 109 oben; S. 110 oben bis 111 oben (erste Zeile); S. 112 oben bis S. 112 unten; ähnlich weiterhin, so daß die Konzertform des Satzes auch klanglich zur Erscheinung kommt.
- Nr. 25. „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ (5, 155).
Solistisch von S. 165 ab („und ist kein Friede“) bis S. 168, 1. Takt.
- Nr. 45. „Es ist dir gesagt, Mensch“ (10, 153).
Solistisch bis S. 156, letzter Takt; S. 164 unten bis 165, letzter Takt. Chorische Besetzung ergäbe hier ein klangliches Mißverhältnis zur solistischen Flöten- und Oboenbegleitung.
- Nr. 46. „Schauet doch und sehet“ (10, 189).
Solistisch bis S. 194, Takt 3 (Sopr.), 4 (Alt), 4 (Baß), 5 (Ten.); von S. 202 an; die Ripienstimmen setzen nacheinander mit dem Thema von S. 209, 3. Takt an ein, konform mit den neu hinzutretenden Instrumenten. Vgl. dazu das »qui tollis« der Hohen Messe, das gemäß der veränderten Instrumentation vollständig chorisch gedacht ist.
- Nr. 47. „Wer sich selbst erhöhet“ (10, 241).
Solistisch bis S. 246, vorletzter Takt; S. 248 untere

Zeile, S. 249 obere Zeile; ebenso S. 253 unten bis S. 254 untere Zeile, Takt 2.

- Nr. 65. „Sie werden aus Saba alle kommen“ (16, 185).
Solistisch zu deuten sind alle jene Partikel, die nicht vom Tuttiorchester begleitet werden; chorisch also wären S. 138, 1. Takt (3. Achtel) bis 2. Takt (2. Achtel); 3. Takt (4. Achtel) bis S. 139, 1. Takt (2. Achtel); Takt 3 (3. Achtel) bis S. 140 (2. Achtel) usw. S. 144, 1. Takt setzt der Gesamtchor wieder ein und hält bis zum Schlusse an.
- Nr. 66. „Erfreut euch, ihr Herzen“ (16, 169).
Solistisch die Anrufe „Erfreut euch, ihr Herzen, entweichet, ihr Schmerzen“ auf S. 171 und 175; die Duettpartien S. 181 bis 186, 5. Takt, mit Ausnahme des Chorrufes auf S. 184 oben.
- Nr. 67. „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ (16, 217).
Solistisch der große Zwischensatz S. 219 unten bis S. 221, 2. Takt. Allem Anschein nach ferner — außer den Bassoli — die dreistimmigen Vokalsätze „Wohl uns“ der Chorarie, bei der wohl auch das Streichquartett ohne Ripieni spielte. Hätte Bach hier an Tutti besetzung gedacht, so wäre unerklärlich, warum er den Vokalsatz dreistimmig gelassen, d. h. auf den Gesangsbaß verzichtet hätte (vgl. unten zu Kantate Nr. 110 und den ersten Chor von „Höchsterwünschtes Freudenfest“).
Gerade dieses Beispiel zeigt, welche feinen Wirkungen durch Ausschaltung des Chorflangs erreicht werden können. Der abschließende Choral gibt durch sein massives Tutti dem Ganzen einen um so kraftvolleren Ausklang.
- Nr. 69. „Lobe den Herrn, meine Seele“ (16, 283).
Solistisch in diesem typischen Konzertsatz, den man mit Joh. Schelles „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Denkm. deutscher Tonkunst, Bd. 58/59, S. 122) vergleichen möge, ist die vokale Einleitung bis S. 290, 3. Takt; weiterhin von S. 292, 2. Takt an bis S. 295, 1. Takt; S. 298 unten bis S. 301, 1. Takt.
- Nr. 94. „Was frag ich nach der Welt“ (22, 97).
Die lieblichen Flötenritornelle im Choralchor sind klanglich nur bei schwacher Besetzung der Singstimme wirksam.
- Nr. 96. „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ (22, 157).
Ähnlich wie in Nr. 94. Zwischen und zum(!) Vokal-

sage konzertieren Flauto piccolo und Violino piccolo. Das Ganze von fast kammermusikalischer Zartheit im Satz.

Nr. 97. „In allen meinen Taten“ (22, 187).

Bei größerer Chorbesetzung bedürfen Oboen und Violinen, da sie obligat auftreten, der Verstärkung.

Nr. 98. „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (22, 233).

Die Besetzung kann nur schwach gedacht sein, denn Oboen, Taille (und wahrscheinlich Fagott) verstärken (!) die vier Singstimmen. Andernfalls hätte Bach die Blasinstrumente obligat geführt. Die konzertierenden Figuren der 1. Violine sind nur bei dünnem Chorklang wirksam.

Nr. 102. „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ (23, 35).

Solistisch S. 37 unten (Alt), S. 38/39 (Sopr.), S. 41 oben bis S. 42, 4. Takt. Die Fuge von S. 44 unten an sofort chorisch, bis zum Schluß.

Nr. 105. „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (23, 119).

Solistisch von S. 119 bis 120 unten; ferner der Fugenbeginn S. 124 bis S. 126 oben, letzter Takt, wo die Einsätze konform denen der Instrumente erfolgen.

Nr. 106. „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (23, 149).

Solistisch (mit unvergleichlicher Wirkung) S. 151, Takt 1 bis 3 (1. Viertel); ferner außer den Tenorsoli S. 155 ff. der ganze Andante überschriebene Satz „Es ist der alte Bund“, dem eine chorische Besetzung infolge des dumpfen Klanges der vielen tiefen Männerstimmen und des Mangels jeder ausgleichenden Instrumentalbegleitung große Rauheit und Schwerfälligkeit gibt. Gleichfalls dick und irdisch klingt in chorischer Besetzung das „Ja komm, Herr Jesu“, das einzig einer hellen Knabenstimme zufallen kann. — Solistisch beginnt ferner die Fuge „Durch Jesum Christum“ und verläuft so bis zum letzten Takt auf S. 176.

Nr. 109. „Ich glaube, lieber Herr“ (23, 239).

Es will scheinen, als sei der erste Satz dieser Kantate durchweg für Konzertatstimmen bestimmt. Zwar tritt auf Augenblicke das Tuttiorchester zum Vokalquartett, aber die ungemein vorsichtige Führung seiner Stimmen, die auffällige „durchbrochene“ Arbeit des Ganzen und die charakteristischen Vortragszeichen in den Instrumenten machen solistische Besetzung wahrscheinlich. Der Fall, daß Bach aus irgendwelchen Gründen eines Sonntags

außer den vier Konzertisten nur ungeübte Sänger („so nichts in Musicis praestiren“) zur Verfügung hatte, oder daß keine Zeit mehr gewesen war, diesen letzteren den Chorsatz genügend einzuprägen, mag immerhin gelegentlich eingetreten sein und ihn veranlaßt haben, nicht nur reine Solokantaten, sondern auch solche zu schreiben, in denen neben den Konzertisten, als Hauptträgern der Leistung, die Ripienisten nur mit ganz leichten Aufgaben bedacht waren. So haben diese z. B. in den Quartettkantaten „Sie werden euch in den Bann tun“ (II) und „Barmherziges Herze“ nur im Schlußchoral mitzuwirken. Vielleicht gehörte vorliegende Kantate zu dieser Gruppe. Der abschließende Choralchor hält sich trotz glänzenden Instrumentalgewandes im vokalen Teile in so bescheidenen Grenzen, daß ihn selbst Ungeübte nahezu vom Blatt hätten singen können. Ähnlich der chorale Eingangssatz von Nr. 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (24, 51).

Nr. 110. „Unser Mund sei voll Lachens“ (23, 265).

Da, wie schon erwähnt, zu dieser Kantate autographe Ripienstimmen vorliegen, läßt sich das Konzertprinzip an ihr deutlich aufweisen: Überall, wo das Gesamt-Orchester tätig ist, singt der Chor (Coro pleno), überall, wo Beschränkung des Begleitapparats stattfindet, das Solistentrio (senza Ripieni). Dem Falle, daß der Konzertatbaß für ein besonderes Solo (S. 291 ff.) aufgespart wird, begegneten wir schon oben bei Kantate Nr. 67.

Nr. 119. „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (24, 195).

Solistisch gemeint sind hier wohl die nur vom Continuo begleiteten Takte auf S. 206 und 210.

Nr. 181. „Leichtgesinnte Flattergeister“ (37, 3).

Die solistischen Episoden im Chore „Laß, Höchster“ sind leicht zu erkennen.

Nr. 182. „Himmelkönig, sei willkommen“ (37, 28).

Einsätze des Chors erst von S. 25, letzter Takt an, konform den Instrumenten. Solistisches auch im Mittelsatz S. 29 ff. Im Schlußchor beginnen die Ripieni erst S. 53, letzter Takt (Sopr.), S. 54, 3. Takt (übrige Stimmen); in der Folge alles leicht zu scheiden.

Nr. 184. „Erwünschtes Freudenlicht“ (37, 77).

Der ganze Mittelteil nach der Fermate ist natürlich solistisch auszuführen.

In den Chören der beiden Passionen Bachs tritt das Konzertprinzip in dieser Weise nicht auf: die Konzerttisten waren außerhalb reichlich genug beschäftigt. Im Weihnachtsoratorium bringen nur die Eröffnungschöre zum 3. und 5. Teil leicht erkenntliche Konzertatpartien. Dagegen hat die Hohe Messe (Bd. 6) einige klassische Stellen. Zunächst den continuobegleiteten Anfang der »Cum sancto spiritu«-Fuge; wird er nach Art vieler ähnlicher Stellen in den Kantaten vom Soloquintett ausgeführt, so ergibt sich über den Chöreinsatz des »Amen« hinweg bis zur Wiederholung der Fuge durch den Gesamtchor eine elementare Steigerung. Weitere Stellen solistischer Natur stehen im »Et resurrexit«, nämlich die resurrexit-Anläufe auf S. 192, die Takte »et ascendit« usw. auf S. 200 bis 201, die Baßpartie S. 204 bis 207 und die dem früheren resurrexit entsprechenden Anläufe auf »cujus regni« S. 208 bis 209. Im „Magnificat“ (11, 3) wären gleich im ersten Chore die paarigen Magnificatanrufungen solistisch zu deuten: S. 9, 2. bis 4. Takt (1. Achtel), S. 10, 1. bis 2. Takt (vorletztes Achtel), ebenso S. 12, 15 bis 16 (2. Takt); dann chorisch weiter. Im „Gloria“ (S. 59) hätten die dreimaligen Triolenanläufe (Triller! Tasto solo der Orgel!) den Konzerttisten zuzufallen. Die Forte-Einsätze des Chors jedesmal im 4. Takt auf „Gloria“.

Es ist sehr merkwürdig, daß die Bachpflege der letzten Jahrzehnte, die in so erheblichem Maße von der Musikwissenschaft befruchtet wurde, das einst so wichtige vokale Konzertprinzip nicht beachtet und unterlassen hat, im Gefolge vieler anderer ersprißlicher Neuerungen auch die Einrichtung der Konzerttisten und Ripienisten wieder zu erwecken. Sie gehört indessen ebenso zum musikalischen Barock wie die Kunstform der Fuge oder die alte Suite, und die Absicht, die ihr zugrunde liegt, ist die, durch überraschende, sinnfällige Klangabstufung die an und für sich schon mächtigen Wirkungen des Zeitstils durch eine neue, sinnbetörende zu vermehren. In Wirklichkeit ist die Gegenüberstellung von Solo und Tutti in Chören niemals vergessen gewesen. Messen- und Motettenkomponisten der spätklassischen und romantischen Jahrzehnte bis heute flochten in ihre Chorsätze gern ebenso Soli ein wie Bach und Konser-

vierten damit ein Stück Barock. Wie nun niemand wagen wird, die Soli im Kyrie oder Christe der Beethovenschen Missa solemnus chorisch ausführen zu lassen, so wenig geht es an, Bach um ähnliche überaus sinnvolle Absichten nur deshalb zu bringen, weil sie in den Handschriften nicht mit Umständlichkeit als solche gekennzeichnet sind. Es handelt sich keineswegs immer nur um sog. „äußerliche“ Wirkungen, deren Abwesenheit zur Not zu verschmerzen wäre. Spitta (II, 271) beurteilt z. B. die Anlage des Choralchors zu Nr. 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (22, 69) mit geteilter Empfindung. Jeder der den Cantus firmus tragenden Choralzeilen geht nämlich außer einem instrumentalen Zwischenspiel ein kleines, mehr oder weniger lebhaft figurierendes Sätzchen für zwei oder vier Singstimmen voran. Werden diese chorisch besetzt, so ergibt sich ein gewisses Mißverhältnis zwischen diesen Vordersätzen und den folgenden Choralzeilen; denn man fragt sich vergebens, warum derselbe Chor, der den Choral vorträgt, sich vorher jedesmal durch weitschweifige Imitationen dazu gleichsam vorbereiten muß. Die Einführung eines Solistenquartetts klärt die Lage, denn nun scheinen sich zwei Gruppen gegenüberzustellen, von denen die eine ihre Subjektivität betont, die andere die Objektivität des Choral hervorhebt. Im übrigen hat Bach gerade seine späteren großen Choralfantasien fast alle für vollen Chor gedacht (vgl. etwa Bd. 26 der B.-G.).

Ob freilich bei der numerischen Stärke unserer großen, Bach aufführenden Gesangsvereine der Gegensatz von Konzertistenquartett und Ripienchor nicht zu einem klanglichen Mißverhältnis führt, wäre von der Praxis zu entscheiden. Auch bei Concerti grossi, den unmittelbaren Seitenstücken dieser vokalen Kantatensätze, bedarf es bekanntlich eines sorgfältigen klanglichen Ausbalancierens von Concertino und Tuttikörper. Wollten wir streng gegen uns sein, dann müßte die Forderung erhoben werden, in Fällen, wo eine Kantate Konzertisten beschäftigt, entweder den Ripienchor in durchaus mäßiger Besetzung zu halten und auf Massenwirkung zu verzichten, oder dem Massenchor (Tutti) einen entsprechend schwächeren Chor (als Vertreter des Konzertistenensembles) gegenüberzustellen. Man kann das rich-

tige Klangverhältnis auf 3 : 1 ansetzen. Einer buchstäblichen Rückkehr zu Bachschen Verhältnissen das Wort zu reden, wäre natürlich sinnlos; nicht nur, weil unsere Kirchenräume heute infolge des Wegfalls unzähliger barocker Einbauten eine viel hellere Akustik haben als früher und daher den Chorklang erheblich „verdünnen“, sondern weil jene Verhältnisse überhaupt nur aus der Not geboren waren. Immerhin könnte es der kirchlichen Bachpflege nur zum Heile gereichen, wenn der Ehrgeiz, mit möglichst großen Mitteln zu arbeiten, abkame und dafür ein Musizieren begänne, das sich dem feineren, Kammermusikähnlichen der Zeit Bachs wieder mehr näherte.
